كلمة الوزارة

حنا مينه: المصباحُ الذي لن ينطفئ

محمد الأحمد
وزير الثقافة

فقدت الحياة الثقافية السورية والعربية، في الأيام الماضية، أحد أكبر أعلامها المعاصرين، وأشهر الروائيين العرب؛ الروائي حنا مينه.

رحل عملاق الرواية العربية وخليفة نجيب محفوظ في إرث الرواية الواقعية، رحل جسدياً ولكنه ترك لنا تراثاً روائياً كبيراً، كمّاً ونوعاً.

عايش حنا مينه هذه الحرب الطويلة، وهو يكابد مرضَين؛ مرضه الجسدي الذي صارعه بشجاعته المعهودة، ومعاناته الوجدانية مما أصاب وطنه سورية. وبعض العزاء في أنه شهد الفصل الأخير من هذه الحرب التي أوشكت أن تضع أوزارها، مطمئنّاً على وحدة سورية أرضاً وشعباً، وعلى انتصار الوطنيين السوريين على أعدائهم الاستعماريين وأتباعهم، وكانت بصيرته الوطنية المتمرّسة بالكفاح هي بوصلته في تحديد الموقف الصلب الذي لا يعتوره أي ارتياب أو تردد.

رحل كاتبنا الكبير بعد أن خلّدته عشرات الأعمال العظيمة، لمسنا عبرها أدبه الصادق والملتحم بالواقع وبالشعب، وبالفقراء الذين برز من بين صفوفهم كالنجم الساطع، منذ عمله الروائي الأوّل «المصابيح الزرق»، ثم تتالت أعماله الروائية التي

كانت بمرتبة الملاحم في تعبيرها الصادق عن الروح البطولية، وشغفه بالبحر الذي تجلى في معظم رواياته، تعبيراً عن الصراع الواقعي والرمزي بين الإنسان وقدره، وقد استطاع ببراعة المبدعين الكبار أن يحوِّل التجربة الحياتية إلى إبداع رائع، ظلَّ القرّاء يتلهفون بتوق لمتابعته، وكان الصدق دائماً سرَّ هذا النجاح الكبير الذي نالته روايات كاتبنا الراحل.

قامة شامخة في الإبداع الروائي والقصصي، بلغت معه الرواية الواقعية العربية أوج انتشارها وقيمتها العربية والعالمية.

مثله مثل الروائيين العالميين الكبار، غوركي وهمنغواي وشتاينبيك وجورج أمادو، كان الإنسان المكافح الذي يصارع لينتصر لإنسانيته هو القيمة التي تستحوذ على البطولة كلها.

تتمتع رواياته بنكهة خاصة، فهو كاتب البحر الملحمي الأول في الرواية العربية، وكانت رواياته العبقرية، دائماً، مادة للخيال السينمائي، ومحرضاً للعمل الدرامي، وقد نُقلت أهم أعماله إلى الشاشتين الكبيرة والصغيرة، وأنتجت المؤسسة العامة للسينما بعض رواياته، ولاقت نجاحاً كبيراً.

عاش حنا مينه شطراً كبيراً من حياته في وزارة الثقافة، كعَلَم من أعلام الثقافة الوطنية، وكانت الوزارة بمنزلة بيته الثاني يقصده الكتّاب السوريون والعرب من مختلف الأجيال.

وكانت بادرة كريمة ونبيلة تستحق التنويه أن ينعى مهرجان الإسكندرية لدول البحر المتوسط «أيقونة الأدب والسينما السورية حنا مينه» بكلمات دافئة ومعبِّرة عن حجم الخسارة على المستوى العربي.

كان كاتبنا الراحل مؤمناً بالإنسان، وبأن الرواية هي ملحمة الإنسان المعاصر، تعكس حياته وتطلعاته وصراعه مع الطبيعة، ومع الوجود.

كلمة العدد

كتاب: سورية في مواجهة الحرب الكونية
مدونة عربية كبرى...

ناظم مهنا
رئيس التحرير

-١-

كتاب حقائق ووثائق عن الحرب على سورية تأليف كوكبة من الباحثين العرب والسوريين المناضلين والمتمرسين في الدفاع عن القضايا القومية العربية، بإشراف الدكتورة نجاح العطار، يضم بين دفتيه كتباً عديدة، قَرَأَتْ الحرب على سورية من زوايا متنوعة، وكلُّ دراسة تكاد تكون كتاباً متكاملاً، تتناغم مع بعضها في وحدة الموضوع المتمحور حول الحرب الكونية على سورية.

الأساتذة المشاركون هم: إبراهيم ناجي علوش (الأردن)، إسماعيل إسماعيل مروة (سورية)، أمين محمد حطيط (لبنان)، أنيس النقاش (لبنان)، تحسين الحلبي (فلسطين)، تركي حسن (سورية)، حسن قاسم جوني (لبنان)، حياة الحويك عطية (الأردن)، حيان أحمد سلمان (سورية)، خلف محمد الجراد (سورية)، رفعت سيد أحمد (مصر)، طلال ناجي (فلسطين)، محمد أشرف بيومي (مصر)، ناديا خوست (سورية).

منسق الدراسات: الدكتور خلف محمد الجراد. أهدى الباحثون الكتاب إلى القائد بشار الأسد، وجاء في حيثية الإهداء: «نرفع إليك ياسيادة الرئيس، نحن المؤمنين بعروبتنا

وبالوطن العربي، وإلى الجيش الباسل وشعب سورية الأبي، أسمى مشاعر التقدير والمحبّة والعرفان، وأغلى وأصفى الأمنيات، في أن يحفظك الله لنا ولأمتنا، ويأخذ بيدك في طريق الظفر، تحقيقاً لآمالنا التي هي آمال الأمة العربية...».

جاء الكتاب في بابين، الأول، وهو الأكبر، باب الدراسات، قدّم فيه الباحثون تحليلاتهم الشاملة والوافية عن المؤامرة على سورية منذ بدايتها، ونظروا فيها من جوانب متعددة؛ حضارية، وعسكرية، وقانونية، وثقافية، وإعلامية، واقتصادية. من أبرز عناوين هذا الباب: المؤامرة على سورية، نبذة عامة، كتبها الدكتور إبراهيم ناجي علوش، نماذج من الحرب على هويتنا الحضارية وانتمائنا القومي: للدكتور محمد خلف الجراد، إستراتيجية المجابهة العسكرية في مواجهة العدوان: للعميد أمين محمد حطيط، القانون الدولي والحرب على سورية: للدكتور حسن قاسم جوني، الفكر التكفيري والحرب على سورية/المرتكزات الفكرية للجماعات والتنظيمات والحركات التكفيرية الإرهابية، كتبها الدكتور خلف محمد الجراد، الحرب على الثقافة والمثقفين: للدكتورة ناديا خوست، حروب الإعلام وإعلام الحرب: للدكتورة حياة الحويك عطية، الفصائل الإرهابية خلال الحرب على سورية: للعميد الركن المتقاعد تركي حسن، الحرب على سورية وتداعياتها على القضية الفلسطينية: للدكتور طلال ناجي، دور الكيان الصهيوني في الحرب على سورية (الأبعاد والحقائق): للدكتور رفعت سيد أحمد، انتصار سورية وتغيير ميزان القوى الإقليمية: الأستاذ تحسين الحلبي، النصر السوري ودور الحلفاء: الأستاذ أنيس النقاش، سياسة القيادة وإنجازاتها في الميدان الاجتماعي والمصالحات: للدكتور إسماعيل إسماعيل مروة، الاقتصاد السوري قبل الحرب وبعدها: للدكتور حيان أحمد سلمان، سورية وركائز نهضة عربية مستقبلية: للدكتور محمد أشرف البيومي.

الباب الثاني من الكتاب، بعنوان: عندما يتكلم ضمير الشعب (قراءات في بعض كلمات السيد الرئيس بشار الأسد).

عناوين القراءات:

أ- خطاب الرئيس الأسد في الملتقى الدبلوماسي/سوري من الدفاع إلى الهجوم. قراءة الدكتور إبراهيم ناجي علوش.

ب- خطاب الرئيس الأسد في الملتقى العربي/نحو برنامج عمل قومي عربي للقرن الواحد والعشرين: قراءة الدكتور إبراهيم ناجي علوش.

ج- قراءة في خطاب علائم النصر: للأستاذ أنيس النقاش.

الكتاب صادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق (٢٠١٨م)، ويقع في (٨٠٤) صفحة من القطع الكبير.

-٢-

يمكن القول إن سردية الحرب على سورية انطلقت بهذا الكتاب المهم ذي الصبغة العلمية، وهي انطلاقة تحتاج إلى استكمال ولا سيما الجانب الحكائي الذي يشمل الحياة اليومية للحرب؛ البطولات والصمود والتضحيات الجسام والآلام، إذ لا بدَّ من تدوين وتوثيق يوميات الحرب المكتوبة والشفهية، لأنها يمكن أن تشكِّل ذاكرة جمعية صادقة ترفد كل أشكال التفكير الإبداعي. والحروب الكبرى، كما هو معلوم، تحفر عميقاً في الذاكرة والوجدان، وتختزل الشعوب فيها حكايات البطولة والشجاعة والإيثار والملاحم والمآسي أيضاً.

خضنا في سورية حرباً عظمى، توازي الحرب العالمية الثانية، وقدَّم فيها الشعب أمثولات في الكفاح ضد الفاشية المعولمة بأقنعتها المعقدة والمركبة. هنا لا نحتاج إلى أن نصف هذه الحرب التي عشناها، نحن السوريين بكل تفاصيلها على الأرض السورية، فاللغة قد لا تفي بالغرض، والوصف قد يُقصّر عن المعايشة التي عانى منها السوريون، بنسب متفاوتة، بحسب منطق الحروب. حرب طالت الأفراد والأسر والجماعات، المدن والأرياف، ويكاد لا يوجد سوري لم يلحق به ضرر بشكل أو بآخر، من هذه الحرب القاسية والظالمة.

كم من الخراب المادي والنفسي لحق بالسوريين، وكم من «غرنيكا» و«ستالينغراد» و«درسدن» خلَّفها الإرهابيون؟! وكم من مدن وبلدات وقرى سورية دُمِّرت من جراء العدوان الدولي وأتباعه؟! ومدينة الرقة أكبر شاهد على الإجرام الأمريكي!

حرب هَامَ الناس فيها على وجوههم في أكبر عملية نزوح داخلي وخارجي في التاريخ، وشهدنا فيها أكبر عملية استغلال قذر مورس من الغرب المتوحش على شعب مسالم، وعلى حضارتنا التي هي أُسُّ عميق وفاعل من أسس الحضارة الإنسانية. هنا لا نبالغ في الحماس

أو العاطفة، ولا نريد أن نقع في مطبِّ الإنشائية اللفظية، لقد كانت حرباً عظمى، تجلّت فيها الوحشية ضد المدنية والحضارة. ومن وجه آخر برزت من خلال الصمود الذي فاق الخيال كل معاني الوطنية والإيثار والتضحيات في الدفاع البطولي والأسطوري عن وحدة الشعب والأرض والمصير. حرب لم يكن العدو فيها طرفاً واحداً، كما في الحروب السابقة، بل تحالفت فيها كل قوى التوحش والعدوان ضد سورية، دول عظمى تقودها الإمبريالية الأمريكية قياد العميان أو المسرنمين، جنّدت أمريكا في هذه الحرب كل أتباعها الدوليين والإقليميين والمحليين من العملاء والمرتزقة. لم تكن حرباً تقليدية، وهي أكبر بكثير مما جرى في العراق، مع هول ما جرى في ذاك البلد الشقيق. في جانب من هذه الحرب مزجت أمريكا– قبل أن تدخل هي مباشرة في الحرب– بين نمطين إجراميين أمريكيين: نمط عصابات الكونترا في أمريكا اللاتينية، ونمط «المجاهدين» الأفغان، وأنتجت من هذا المزيج نوعاً جديداً خاصاً وغير مسبوق هو «داعش» و«النصرة» المنظمتان المتنافستان في الإرهاب.

وعلى مستوى آخر، وبهدف خراب سورية، استنفرت أمريكا قواها العدوانية الذاتية وكل أتباعها في العالم؛ دولاً وجماعات وأحزاب وأفراد، وجنّدت كل وسائل الميديا الجديدة لاستخدام أسلوب غير مسبوق من الكذب والتحريض، بلا حدود ولا ضوابط، وشهدنا فيه انهياراً قيمياً غير مسبوق. وقام رجال الدين الوهابيون بدورهم القذر في هذه المعركة، وجابوا جهات الأرض لتجنيد متعصّبين مسعورين وتسفيرهم إلى سورية، مستخدمين الخطاب الفتنوي لتأجيج السعار المذهبي والطائفي على الشاشات ومن على المنابر الدينية، من مساجد وجمعيات وغيرها.

-٣-

كتّاب هذه المدوّنة التأسيسية التوثيقية، المعروفون بمواقفهم القومية العربية الشجاعة، يُسلّطون الضوء على حقائق وقضايا كثيرة، ولا تنحصر قيمة هذا الكتاب في التحليل السياسي والاقتصادي والإعلامي الموضوعي، بل يتعدى ذلك ليكون كتاباً ثقافياً له قيمة تاريخية ومعرفية تجعله جديراً بأن يُقرأ وبأن يُقتنى في المكتبات.

❁ ❁ ❁

حنا مينه والأغنية

د. ثائر زين الدين

«تغنّي لي امرأة، بكل رقّة، عند الغسق
ترجعُ بي سنين إلى الماضي، حتى أرى
طفلاً يقبعُ تحت البيانو، في خضم الأنغام الصادرة عن الأوتار الصاخبة
وهو يداعبُ قدمَي الأم الصغيرتين المتحفّزتين،
والأم تبتسم وهي تغنّي

د.هـ.لورنس
البيانو»

دور الأغنية في القصة والرواية

هـل تخيل أحدنا عالماً دون أغنيات؟ وهل تظل الحياة جديرة بأن تُعاش، فيما لو صحونا ذات يوم على دنيا خالية من أغنيات تُغنّى، وأناشيد تُنشد؟ لا أظن أن بإمكان بشري أن يتصور تلك الوحشة، التي يمكن أن تخيم، وذلك القنوط والسأم، اللذين سيصيبان أرواحنا ساعتئذ. وأستطيع أن أزعم دون تردد: أنَّ الأغنية؛ بما تحمله من أنغام ومفردات، ليست حاجة روحية

- نشرت هذه الدراسة في كتاب: «قارب الأُغنيات والمياه المخاتلة، توظيف الأُغنية في الرواية والقصة القصيرة»، اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، ٢٠٠١م.

ونفسية فحسب، بل ربما كانت حاجة فيزيولوجية وبيولوجية. وكي يصبح الإنسان جميلاً عليه أن يغنّي، أو أن يتذوق الغناء، أو أن ينصت وهذا أضعف الإيمان.

تتوقف العجوز (إزرغيل) عن سرد حكاياتها الرائعة لمكسيم غوركي، وتنصت لأغنيات المولدافيين، القادمة من الشاطئ وتقول: «نحن نحب الغناء. وحدهم الناس الجميلون يستطيعون أن يغنوا بصورة رائعة؛ الناس الجميلون الذين يفعم حب الحياة أفئدتهم، ونحن من هؤلاء الناس. هلا نظرت، أفلستَ تظن أنهم تعبوا من عمل النهار؛ أولئك المنشدون هناك؟ لقد عملوا منذ شروق الشمس حتى غروبها، ها هو القمر قد نهض الآن، وهؤلاء هم ينشدون. إن أولئك الذين لا يعرفون أن يعيشوا يلجؤون إلى الفراش بدلاً من ذلك! أما الذين يحبون الحياة، ويجدونها لذيذة فيغنون»[١].

كم كانت تلك العجوز الوهمية (أو الحقيقية) رائعة في حديثها، وبسيطة واضحة في إيجاز هذا الأمر، وكم من أغنيات شعبية، كانت وراء كتابة قصائد جميلة، وأعمال أدبية مهمة؛ أفلا يذكر قسم كبير منا قصة إيفان تورغينيف القصيرة «المغنيان»، المكتوبة عام (١٨٥٠م)، والتي صورت- كما كتب بنفسه- مباراة حقيقية بين مغنيين شاءت المصادفة أن يحضرها[٢]؟

ألم تكن أغنيات المتباريين سبباً مهمّاً من أسباب ولادة تلك القصة[٣]؟

ولعلي لا أجانب الصحة لو قلت إن هناك من القصاصين والروائيين من استطاع أن يفيد من الطاقات الهائلة للأغنيات، في صلب عمله الفني، عن وعي أو غير وعي، وبطرائق ووسائل مختلفة، والقارئ المتابع للنصوص السردية الأجنبية والعربية يعثر على عشرات النماذج من الأغنيات الموظفة هنا وهناك، ولا غرابة في الأمر إطلاقاً؛ فما دامت الأغنيات موجودة في الواقع اليومي المرجعي، وضرورية بهذه الصورة أو تلك، فلماذا لا تكون وسيلة فنية للإيهام بتشابه الواقعين الخارجي والسردي؟ أليس هذا الإيهام «معياراً للحكم على الجودة الفنية للرواية، إذ إن الروائي الضعيف هو الذي يُشعر القارئ بوجوده ومعرفته، ويتدخل للتعليق على الحوادث والشخصيات أو لشرح المواقف وبيان خلفياتها، في حين يبني الروائي الجيِّد مجتمعاً تخيلياً قادراً على إقناع القارئ وإمتاعه والتأثير فيه»[٤]، وما دمتُ قد ذكرت الإمتاع والتأثير، فلنتساءل: ألا تستطيع الأغنية أن تكون واحدة من أهم وسائل التأثير على القارئ واجتذابه، وسلب لبه والسيطرة على مشاعره؟ من يقرأ- على سبيل المثال- «جزيرة الكنز» لروبرت لويس ستيفنسون يلمس مثل هذا الدور لأغنيات البحّارة، وتحديداً لتلك الأغنية التي كانت تتردد على امتداد العمل كله ومن مفرداتها:

«خمسة عشر رجلاً على صندوق الميت...

يوهوهو، وزجاجة روم»(٥).

ألا يكون بمقدور الأغنية أيضاً أن تسهم في تطوير الحوادث ونموها؟ والنمو كما نعلم هو الدافع الملح الذي يجعل المتلقي مشدوداً إلى النص، ذاهباً في تقليب صفحاته بنهم ولذّة.

وإلى هذا وذاك أليس بإمكان الأغنيات- لو أُحسن توظيفها- أن تسهم في بناء إحدى المكونات السردية، وعلى رأسها الشخصية (التي قد تستطيع الأغنية أن تمنحها الدماء، وتضفي عليها الحياة)، أو المكان (فتعمل على رسمه ومنحه خصوصية ما، أو محلية معينة)، أو الزمن (فَتُحدِّدُهُ، أو تبطِئُهُ، أو تقَطِّعُهُ) وما إلى ذلك.

وقد تؤدي الأغنية الوظيفة نفسها أو الغاية نفسها في القصة القصيرة (والطويلة) وفي الرواية، فقد استطاعت أن تؤدي مثلاً دور النبوءة أو الإرصاد في رواية نيكوس كازانتزاكي «القديس فرنسيس الصقلي» ولعبت الدور نفسه في مجموعة من القصص القصيرة والطويلة منها- على سبيل المثال لا الحصر- قصة «كتلة الشحم» لموباسان، و«الضيق» لحسن م. يوسف.

والأغنيةُ كما تراها هذه الدراسة: هي كل كلام يرد في النص السردي، فيوهمنا الكاتب أنه يُغنّى، سواء أكانت المفردات تراثية وفلكلورية، أم جديدة لمغنٍّ ما، أو فرقة ما، وسواءً أكانت موجودة فعلاً في الواقع الخارجي أم مختلقة.

وكمثالٍ على الاستخدام الناجح للأغنية في العمل السردي تعالوا نتابع ذلك عند واحدٍ من رواد الرواية العربيّة... حنّا مينه.

حنّا مينه: الأغنية تدفع السرد(٦)، وتفتح له الأبواب

من الأشكال المهمّة لتوظيف الأغنية في المدوّنات السرديّة، هو أن تكون الأغنية بحد ذاتها وسيلة لدفع الحكي، وفتح الأبواب التي كان من شأنها أن تظلّ مغلقةً أمام السرد، وعندها تصبح الأغنية حيلة فنيّة بيد القاص أو الروائي لتحقيق مآرب بعيدة الغايات، ودفع اللغة لتحقيق إنجازاتها البهيّة، دون أن يقحم الكاتب سارده في وصفٍ أو سردٍ قد يبدوان متكلّفين، ولا مسبب لهما. وحتى أمثّل لذلك سأقف عند استخدام حنّا مينه أغنيتين إحداهما شهيرة في روايته «حكاية بحّار».

الأغنية الأولى تغنيّها فيروز، ويقول مطلعها: «يا ماريّا يا مسوسحة القبطان والبحريّة...»، ويستخدم حنّا مينه معظم كلمات الأغنية، بطريقةٍ سأتناولها بعد قليل، والأغنية الثانية وأظنّها لفيروز أيضاً، وسيستخدم الروائي عبارة واحدة منها تقول: «تعال بلا خيال...».

يعـــود (سعيد مخزوم) بطل الرواية مساءً من المقهى إلى الخيمة، ويحرص على ألا تشعر به العائلة التي يعمل معها مرشداً؛ ولذلك فهو لا يضيءُ النور، متجنّباً بذلك أي مُتطفّل، أو أي حديـــث؛ إذ لا رغبة لديه بعد مـــا حصل البارحة واليوم في الحديث إلى أحد... عندها تأتي أغنية فيروز من الكازينو:

«يا ماريّا.. ما مسوسحة القبطان والبحريّة

يا مسوسحة القبطان»[٧].

بعـــد هذا المقطع يتخذُ الســـارد من تلك الكلمات التي ضمّهـــا موضوعاً له؛ وكأنّه كان ينتظـــر هذه الفرصة ليبدأ بإخبارنا عن جملة أشياء ضروريّة جداً لدفع العمل. يقول: «ومع أنه لم يكن قبطاناً (يقصد سعيداً)، ولا قُيّض له أن يكون رئيساً على أيّما مركب، فإن الأغنية كانـــت تعبّر حقّاً عـــن ذات البحّار وذات البحر. شرط الجميلة، كي تكون جميلة، أن تسوسح القبطـــان. الريّـــس في كل مكان، وفي أي مجال، تظلّ رياستـــه مدخولة، إلا في البحر. هنا الرياسة صافية. هنا الرياسة جدارة. تعني النبالة والوجاهة والشجاعة والكرم. الريّس قبل أن يكـــون ريّساً، يمرّ بالعاصفة يعرف طعم الموت، ويعانقه، يتقن التعامل مع الريح والموج، يصبـــح خبيراً بقوانين البحر ومقاييسه، يتعمّد ويصبح ابنـــاً حبيباً للّجة»[٨]. ويتابع السارد حديثه عن الريّس والبحر، ويصبح الحديث أكثر تشويقاً، فالمركب يصبح دميةً في يد النو، الريح تصفع وجه الريّان، وتكاد تقتلع شعره، الحبال تتقطّع، ومن ثمَّ فلن تكون النجاة مسألة مصادفـــة، لا... ولن ينالها الريّان أو يهبها لبحّارته بالشتيمة أو الصلاة، ولا بقيادة البحارة قـــوّةً أو استعطافـــاً؛ لا بالسوط ولا بالكلمة وحدها. هنا حيـــاةُ الريّس ومن ثمَّ حياة بحّارته تكتســـب من خلال تصرّفه، من خلال قدرته على أن يهـــب الإرادة للجميع، على أن يسيطر عليهم بغير كلام، فإذا العائلة الإنسانيّة للبحّارة، في وقوفها قبالة الموت ومواجهته، وتشبّثها بالحياة، تقف متضامنة، متحديّة للطبيعة وعناصرها الهوجاء.

ولن يقف السارد عند ذلك بل سيتابع -متكئاً على الأغنية- حديثه عن الرياسة في البحر، عـــن مملكة الريّس، ثـــمّ سينتقل إلى البحّارة وإحساسهم بكل ما سبـــق، وموقفهم من الريّس،

فالبحّار مثلاً يمكن أن يبغض ريّسه، ويكرهه، وقد يكون قادراً على قتله، لكنه لن يكون قادراً على الاستخفاف به.

وبعد ذلك الحديث الطويل لا بدّ للراوي أن يعود فيربط حديثه بذلك المقطع من الأغنية؛ الذي كان حُجّةً فنيّة لكل ما قاله: «الريّس هو على شكلٍ ما، إله في معبد، ورعيّةٌ بحّارته (.....) في برهانه من خلال العاصفة يرتفع إلى مستوى لا يدانيه فيه البشر، ويصبح افتتانه بامرأةٍ ما شهادةً على أن هذه المرأة من الجمال، من الطغيان، من القوة الشخصيّة، من سحر الفتنة، بحيث استطاعت أن تسوسح الريّس نفسه»[٩]. هنا سيظن القارئ أن الراوي سيتوقّف عن حديثه الذي أثارته كلمات مطلع الأغنية الفيروزيّة، لكن الحقيقة غير ذلك... فالراوي سيتابع حديثه عن الريس وعالمه وعالم البحر الرهيب، وسيأتي هذا الحديث، وكأنّه خواطر تتردد في ذهن (سعيد مخزوم)، خواطر ستكشف في الصفحات التالية مجموعةً من أهم القيم والقواعد والنواميس الناظمة لعلاقة الريّان ببحّارته؛ وأهمّها تلك المحبّة التي يجب أن يتحلّى بها الريس، و«المحبّة أن يحبّ بكبر، ولا يحمل الحقد، على الرغم من أنه لا يعرف الضعف حيال القرصنة من أي نوع، وحيال الدناءة من أي شكل. يفعل ذلك بالتضحية الشاقة، بنبذ الأكاذيب والزيف، وقول الحقيقة، والمجاهرة بالرأي في أشد الظروف حراجةً، بالصعود إلى أعلى في ممارسة القيادة، عارفاً أن الطريق إلى الجنّة تمرُّ عبر النار، وأن عليه أن يتطهّر بها في كل لحظة، دون أن يرفض الخطيئة التي هي ناموس البحر، بل يتذوّقها بكل ألوانها، بكل أحجامها، ويبلغ الموت، حين يكون لا بدّ منه (...) يخلق فرح الشجاعة وجنونها (...) دون إهانة الرجال من حوله، أو مزاحمتهم على الأشياء، التي يتسامى الريّس عنها بالضرورة» (ص١٥٦). ثم يعود بعد ذلك للحديث عن المرأة، عن أمنية البحّار الكبرى، وهو في صحراء الماء المالح... عن ذلك الحبل الذي يشدّه دائماً إلى اليابسة. وترنُّ كلمات فيروز في مسامع سعيد من جديد:

«يا ماريّا يا مسوسحة القبطان والبحريّة»[١٠].

لكن الراوي بعد هذه العبارة.. يلتفت إلى آهات (سعيد مخزوم) وإحساسه العاطفي الذي تولّده الأغنية، مما يجعل سعيداً في الخيمة وخارجها، بعد ذلك يصدح صوت فيروز، وكأنّه يوجّه إلى امرأةٍ خارجةٍ من الماء توّاً:

«يا ماريّا، يا طالعة من البحر، ردّي عليّا

يا طالعة من البحر»(١١).

وقــد يحدس القارئ أن راوي حنّا مينه، سينتقــل إلى موضوع آخر الآن دون أن يبتعد عن البحــر، وهذه حقيقة، فبعد المقطع السابق سيقول الســارد: «وعلى الرغم من حرارة النداء ورجائــه وتوسّله الموشّح بالحب، فإنه يظلُّ بلا تلبية... فعروس البحر، الجميلة مثله، الفاتنة بالصمت الذي يسربلها، تطلع من الماء. طلوع القمر من الأفق القصيّ، على طرف الصحراء الساكنة، والبحّارة وحدهم، في الخيال المشبوب لذاكرة المطلّين من أعلى الصواري على دنيا المــاء يفهمون بشكلٍ كامل، ما يعني طلوع القمــر، وما يعني طلوع عروس البحر. كلاهما من قلب الماء ينبجس رويداً رويداً»(١٢).

وهنا سيصــرخ سعيد مخزوم الذي يستمع إلى الأغنيّة بصــوتٍ مجروح «آه...» وسيتذكّر رقابتــه علــى رأس الصارية فــي الليالي الطويلة، مغمــوراً بضوء القمر، ومعلّقــاً فوق الماء اللامتناهي... وهو يحدّق في منطقةٍ محببةٍ، عزيزة على النفس، قد تطلع منها العروس، التي سلبــت عقول بحارةٍ كثيرين؛ عروس مذهلة، فاتنة. ربّما وهميّة... تطلع من البحر... كماريّا. ويتهادى صوت فيروز من جديد:

«قالوا بنيّة، بعيونها نيسان عم يتفيّا

بعيونها نيسان»(١٣).

هنــا يصبحُ للأغنيــة أصابع تنقّط لهباً -على حد تعبير الســارد- أصابع صافية من نور تتصــل بأعماقــه... بأحشائه... قاسية وعذبــة. لكأن البنيّة «التي يتفيّــا بعيونها نيسان، قد استمدت مــن الأغنية عذوبة الساقية، وعنفوان البركان، وصــارت بكل حرارة جسدها تحت ملمس كفه الخشنة، كف البحار الذي شد القلوع وأدار الدفّة سنين طويلة من عمره»(١٤).

وسيثيــر هذا المقطع مــن الأغنية مشاعــر هائلة حيال المرأة، التــي يرقب سعيد ظهورهــا... إنه لا يشتهي ولا يريد امرأة ما... إن امرأتــه محددّة وواضحة: «تلك التي جسدها من نار، وعيونها من ليل، وشفتاها من خوخ، وكيانها غريب لا يماثل ولا يُدانى»، تلــك التي امتنعت عن الظهور له في الليلة الفائتة...، وتحت تأثير المزيد من الهواجس يهمســ سعيد «سأجنّ لا محالة»، ويكرع نصف الزجاجة الباقي... ويعطي قلبه للأغنية التي تقول الآن:

«جننتيني يا بنت يا سمرا، جننتيني

لا تنسيني

بحيّكم سهران»[١٥].

هنا تنتهي أغنية فيروز، ويظلّ صداها يتردد في ذات سعيد ووجدانه، ويتمنّى لو تعاد، وسيقدّم كل ما في جيوبه مقابل ذلك... يضع كل ما معه على السطح الخشبي للبار، أو ثقب آلة الأسطوانات، لكن ذلك سيضطّره للذهاب إلى الكازينو من جديد، ومطالعة وجوه الزبائن، وربمّا الاصطدام بالساقي وبالمخنثين ثانيةً. وعلى الرغم من أن الأغنية قد انتهت إلا أن الراوي يأخذ منها ومن رغبة سعيد مخزوم في إعادتها حجّةً، لتذكّر سعيد نفسه بحادثة مشابهة، حدثت له في نهاية الخمسينيّات، عندما كانت فيروز تغنّي «زروني كل سنة مرّة»، وكانت هذه الأغنية يومها جديدة، وكانت آلات الأسطوانات تعمل أوتوماتيكياً، وذلك بوضع قطعة نقود من فئة الـ(٢٥ قرشاً) فيها، والضغط على رقم الأسطوانة المطلوبة. يومها كان سعيد في دمشق، وقد تغدّى وشرب ولم يبق معه بعد دفع الحساب إلا ربع ليرة فحسب؛ هي أجرة الطريق إذ سيصل إلى حي الميدان لينزل عند بعض الأقارب... وفجأة انطلقت الأغنية: «زروني كل سنة مرّة» فأحسّ وجداً كبيراً -كحاله الآن وقد سمع: يا ماريّا -وما إنّ انتهت الأغنية حتى نهض ودفع في ثقب الآلة ربع الليرة الوحيد المتبقّي معه... وبعد أن استمع إلى الأغنية... عاد إلى حي الميدان ماشياً وبرد كانون الشديد يصفع وجهه.

تلقّف راوي حنّا مينه مفردات الأغنية السابقة واستنفد طاقاتها كاملةً في دفع الخطاب السردي متكئاً حيناً على الوصف (وهو الأغلب)، وحيناً على السرد -بمعنى الإخبار (وهو الأقل)، فبدا هذان الضربان من الخطاب الروائي متضافرين متظاهرين، وإن كان كل منهما -في مواضع عديدة- يناوئ الآخر، ويعمل على الحد من سطوته وسلطانه.

تمكّن راوي حنّا مينه من جعل أغنية «يا ماريّا» تدفع الخطاب السردي على امتداد إحدى عشرة صفحة (٨١-٩٢)، وسيعودُ إليها لاحقاً في الصفحة (٢٢١) حيث سيتذكّر بطله سعيد مخزوم هذه الأغنية، وستدفعه من جديد لتذكّر عروس البحر، وكيف كانت تطلع عليه من البحر في الليالي المقمرة «والدنيا صيف، فيجلسان على الرمل، هي بكل فتنتها، وهو بكل أشواقه، والصمت كلام والشفاه ارتعاشة محموم»[١٦].

ومـــن ثمَّ فقد كانت هذه الأغنية حجّـــة فنيّة موفّقة في بناء جزءٍ من الرواية، حجّة سهّلت على الراوي أن يبسط أمام القارئ جانباً واسعاً من عالم البحّارة الغنّي والصعب؛ عالم البحر الجميــل والمخيــف، دون إقحامٍ أو تكلّــفٍ أو تصنّع.. وبالمقابل دون حشــوٍ لا طائل منه، أو استطــرادٍ فائضٍ، مع أن تلك الصّفحات كانت كثيفةً، ليس زمنيّاً أو لكثرة أحداثها، بل لغناها بالمعلومــات والمشاعــر. ولعل مثل هذا التوظيــف للأغنية لا يكون إلا فــي العمل السردي الطويل، إذ يجدُ الروائي نفسه مضطراً إلى توظيف كل ما يخطر ولا يخطر على البال لإنشاء عمله على أفضل صورة.

أما توظيف الأغنية الثانية، والتي لم نعرف منها إلا مطلعها: «تعال بلا خيال» فقد جاء منسجماً مع ما سبق الحديث عنه، أي إنَّ أحد أهداف توظيف هذه الأغنية كان دفع السرد قدمــاً، غير أن الروائي -علــى ما يبدو- فطن في خضمّ هذا التوظيــف إلى أن الأغنية هـــذه، يمكن أن تحمل بعداً رمزيّاً مهماً يعمّق مجموعة من الدلالات التي يسعى إلى شحن النص بها.

بـــدأ الأمر بعـــد أن استيقظ سعيد مخزوم، وقد بدأت الشمســـ تميل إلى الغروب، فوضع المنشفـــة على كتفه، حمـــل صابونته واتجه إلى الحمّام القريـــب للاغتسال من الماء المالح، الـــذي جفَّ على جلده منذ السباق الغريب الذي خاضه ضد أحد الفتيان، وربحه بالنسبة إلى مَـــنْ كان يراقـــب من الناس في حين خسره في أعماق نفسه، بعد أن شعر بأنه كبر وشاخ على مثل هذه الحماقات.

أعطـــى سعيد ظهره لشمس الأصيل المعلّقة بشكلٍ مائل على صفحة الماء، وهذه بدورها صنعـــت له ظلاً طويلاً، بسطته أمامه على الرمال. كان الظلّ أمامه يرسم حركاته بحيادٍ تام، حتـــى إذا دخل الحمام، اختفى الظـــل، عندئذٍ تذكّر البحّار القديـــم أغنية «تعال بلا خيال»، وتســـاءل: «من يستطيع الهرب من خياله»، ثم عرضت له فكرة أخرى: «لو يتكلّم الخيال... كم من الفضائح كانت تحدث في هذا العالم؟!» فابتسم للفكرة.

ويستغـــرق الحديث عن مشهد الحمام ثلاث صفحـــات تقريباً، يقف سعيد تحت «الدوش» طويـــلاً، تاركاً للماء البارد المحُيي أن يتساقط على رأسه مدراراً، في حين كان يغمض عينيه ويشعـــر بالنشـــوة، تاركاً لشعور الهزيمة واليأس أن يخرج من جســـده تحت تأثير الماء البارد، ليحـــلّ محلّهما شعورٌ بالبهجة والتصميم على رفضـــ القهر، على المقاومة. انقضت ساعات

النــوم تلك، بعد أن ارتمى على الرمل شاعراً بالهزيمــة... انقضت رؤى الكآبة تلك، والشعور بالعجز والخيبة.

وسنلاحــظ بعد مشهد الحمّام، كيف يخرج سعيــد نشيطاً، «جسمه الفارع المنحني قليلاً إلــى الأمام، ينتصب تلقائيّاً (...)، خياله فحسب تخلّف عنه صــار وراءه، يتبعه ككلبٍ أمين، ويتكسّــر على الخيام والكراسي. كان خيالاً مرناً، يرتفع وينخفض، يستطيل ويتقاصر، يقتحمُ جميــع الحواجز ملاحقاً صاحبه فــي دأب عجيب، حتى دخل سعيد خيمته، غاب الخيال في مكان ما، مترصّداً كمن يقتفي أثراً، دون أن تفتر همّته في الملاحقة»(١٧).

لاحظنــا ولا شك كيــف تغيّر مكان الخيال بالنسبة إلى جســد سعيد مخزوم، تبعاً لحالته النفسيّة، ففي البداية كان خياله يمشي أمامه وترافق ذلك مع مشاعر الهزيمة والعجز، وبعد خروجه بحالةٍ أخرى من الحمام، صار الخيال يتبعه متخلّفاً عنه ومقتفياً أثره... وسيبقى هذا الخيــال الذي خرج أساساً مــن الأغنية –وأسهمت في تكريسه– يتحرّك ويقوم بدورٍ مهمّ على امتداد إحدى عشرة صفحة تقريباً... ومن ذلك قول الراوي: «من جديد انبثق الظل واستطال علــى الرمل، مشــى أمامه هذه المرّة زاحفاً في حركة تماثل خطوه الواسع. كان الخيال يملك فــي ذاته دماغــاً مستقّلاً، فما إن يأتي سعيد بحركة حتّى يقــوم وفي اللحظة نفسها، بحركةٍ مطابقة...»(١٨).

وبعد المقبوس السابق بقليل سيتابع الراوي سرده مستخدماً الظل: «بعد ذلك صعد الظل الدرجــات القليلة لمصطبة المقهى الواسعة، وامتد على البلاط مخترقاً الزبائن الجالسين، ثمّ غاب كما انبثق، مترصّداً في زاوية ما، ولم يأبه سعيد له... إلخ»(١٩).

وفــي كل الأحوال نستطيع أن نقول إنَّ ذلك الشطــر الصغير من الأغنية أسهم بصورة ما فــي دفع السرد وتنويع أساليبه، وإن كان بقدرٍ أقل مما فعلت أغنية «ماريّا»، فإذا كانت أغنية «تعــال بلا خيــال» بمنزلة أمنية بالنسبة إلى امرأةٍ تدعو حبيبهــا إليها، راجيةً بذلك أن يأتي بــلا ظل... بمعنى ألا يكون مرئياً... فينجو من عيــون الرقباء، وتنجو هي من ألسنة الحُسّاد والمبغضين، إذا كان الأمر كذلك في الأساس، فإن حنّا مينه يستخدم فكرة الأغنية لينقضها؛ إنــه يصــرُّ على أن لسعيد مخزوم ظلّاً يسير معه، قد يسبقــه، وقد يتخلّف عنه، وهو يركض تــارةً، ويسير وئيداً تارةً أخرى. وعليــه فالكاتب يلحُّ بشكلٍ فنّي إيحائي على الوجود الحقيقي المحسوســ لبطله، في الوقت الذي راحت فيه مجموعة من الأفكار والهواجس تتناهش هذا

البطـل، ومفادهـا أنه الآن رجلٌ كهل، لـم يعد يستطيع أن يظل بحّـاراً، وصار عليه أن يترك البحـر لغيره مـن البحّارة الفتيان، أمثال ذلك البحّار الفتى الـذي تحدّاه بعناد، وأجبره على قبول التحدّي، وأوشك ينتصر عليه في السباحة والغطس؛ فكان أن خرج من الماء وقلبه يكاد يتوقّف، وارتمى على الرمل لينام يوماً كاملاً... فجاءت حكاية الظل تلك لتؤكّد حضور البطل وبقاءه وربّما انتصاره؛

ويستخدم حنّا مينه في «حكاية بحّار» أغنيات أخرى، يوظّفها بطرائق مهمة[٢١]، لكنها لا تعنينا في هذا المقام، وهي تصبُّ في بعض الأنماط التي سبق تحديدها.

الهوامش

(١)-مكسيم غوركي، المؤلفات المختارة، المجلّد الثالث- أقاصيص، ترجمة: سهيل أيوب، موسكو، دار رادوغا، ١٩٨٨، ص١٤٥.

(٢)-انظر: إيفان تورغينيف، المؤلفات المختارة، المجلّد الأول- قصص وروايات قصيرة عام ١٨٤٤-١٨٦٠م، ترجمة: غائب طعمة فرمان وغيره، موسكو، دار رادوغا، ١٩٨٤م. ص٤٢-٦٣، والتعليقات ص٣٦٥، ٣٨١.

(٣)-يكتـب إيفان تورغينيف عـام ١٨٥٠: «صوّرتُ مباراة بين مغنيين كنت قـد حضرتها...». وستحمل قصة «المغنيان» شيئاً من مفردات بعض الأغاني التي أدّاها المغنيان، انظر ص٥٦، وص٥٩.

(٤)-د سمر روحي الفيصل، بناء الرواية العربية السورية ١٩٨٠-١٩٩٠م، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٥م، ص٢٩.

(٥)-روبـرت لويس ستيفنسون، جزيرة الكنز، ترجمة: أكرم الرافعي، بيروت، دار العلم للملايين، ط١، ١٩٧٢م، انظر الصفحات: ١٢، ٤٥، ١٣٤.

(٦)- لـم أستعمـل (السرد) هنا بمعنى الإخبار عن الشخصيّات والحـوادث فحسب، بل بوصفه الطريقة التي تُحكى بها قصّة ما تضمُّ أحداثاً معيّنة، أو بمعنى آخر بوصفه مجموع المكوّنات الروائيّة.

(٧)- حنّا مينه، حكاية بحّار، بيروت، دار الآداب، ط٢، ١٩٨٢م، ص٨١-٨٢.

(٨)- المصدر نفسه، ص٨٢.

(٩)- المصدر نفسه، ص٨٤-٨٥.

(١٠)- المصدر نفسه، ص (٨٤-٨٥).

(١١)- المصدر نفسه، ص٨٧.

(١٢)- المصدر نفسه، ص٨٩.

(١٣)- المصدر نفسه، ص٨٩.

(١٤)- المصدر نفسه، ص٩٠.

(١٥)- المصدر نفسه، ص٩١.

(١٦)- المصدر نفسه، ص٢٢١.

(١٧)- المصدر نفسه، ص٥٧.

(١٨)- المصدر نفسه، ص٦٣.

(١٩)- المصدر نفسه، ص٦٣.

(٢٠)- انظر ص١٩٧: إذ يرسمُ لنا الراوي مشهد حُبٍّ بينَ صالح مخزوم وكاترين حلوة، يتذكّر خلالَهُ صالح أغنية قديمة تقول كلماتها: «يا عمي خذني معك، عالشام لأتفرّج، وانزل لسوق الحرير واشتري واتدرّج، كشفت على صدرها وقالت تعال اتفرّج، دكاني تاجر فَتَح، وبضاعة فرنجيّة».

وانظر ص٢٣٢: حينَ تَرِدُ أغنية مصريّة يُعبّرُ عن نظرة المصريين إلى النيل على أنهُ بحر: «عطشان يا صبايا دلّوني عَ السبيل/ عطشان وما سقوني من ميّة بحر النيل».

حنا مينه
روائي الكفاح والفرح الإنسانيين

د. عاطف البطرس

في أسرة فقيرة بائسة، لأب مستهتر وأم مسلوبة الإرادة، ولد الطفل حنا مينه في مدينة اللاذقية عام (١٩٢٤م)، وعاش طفولة بائسة صفتها العامة الفقر والحرمان والشقاءان المادي والمعنوي.

الفقر والبؤس لم يكونا نصيب أسرة الكاتب وحدها، وإنما هما قاسم مشترك، وسمة عامة، وخط يجمع بين الناس، فقد كان الفقر سمة عامة لهذه المرحلة (النصف الثاني من العشرينيات) إذ كان فقدان الأمن والكرامة الإنسانية المهدورة، واستغلال القوي للضعيف، والمالك للفقير... تنويعات على نغم الفقر الذي يرزح تحت وطأته أبناء الشعب، بسبب التحالف التاريخي القذر بين الإقطاع المحلي المتخلّف والاستعمار الفرنسي[1]، هذا التحالف الذي طبع بميسمه المرحلة بكاملها، وكان من ثماره انتشار الفقر والمرض والجهل بين صفوف أبناء الشعب ولاسيّما فئاته الشعبية التي ولد حنا مينه في أسرة منها.

يمكن القول إن أسرة حنا، لم تقدِّم له إلا إحساساً عاماً بالبؤس والقلق والتشرد، وانطباعات غائمة مخيفة واستسلاماً للقدر والرضا عنه، وقد تجلّى ذلك في شخصية الأم التي شغلت حيزاً مهماً في تشكل وعي الطفل، قبل أن يدخل المدرسة إذ ستبدأ مرحلة جديدة من تشكّل حنا مينه. تأثر الكاتب بأمه وبوضع أسرته وشقيقاته انعكس على موقفه من المرأة، وكان أحد مصادر تعاطفه معها... (لقد دونت كثيراً من وقائع حياتي في بقايا صور، والمستنقع الشيء

البـــارز الذي كان سائداً في العشرينيات والثلاثينيات من هذا القرن. إنَّ أحداً لم يقرأ ويكتب في القرى والأحياء الفقيرة التي سكناها، وكان لي أعمام في اللاذقية وكنا نحن في السويدية ثــم ريف أرسوز، وبعد ذلك في إسكندرونة... لقــد فجعت بي أمي رحمها الله، لأنها أعدتني لأكون كاهنــاً، وكنت أتعلم في مدرسة أرثوذكسية، مديرها يفعــل (السبعة وذمتها)، وكان في أوقات الصحو يرندح في الكنيسة، وانتقاني من بين بعض التلاميذ، للترتيل أو ضبط الإيقاع بالصوت، وهكذا صليت بما يكفي كل حياتي)[٢].

عاشــ حنا مينه مدّة دراستــه الابتدائية في مدينة الإسكندرونــة، التي غدت تحت تأثير الأزمــة الاقتصادية العالمية مسرحــاً لانتشار البطالة، وقد أخذ شبــح المجاعة يخيم على سمائها، وتوقف العمل في سكة الحديد، وشركة عرق السوس، وصارت حديقة المنشية مكاناً لتجمــع العمــال العاطلين عن العمل وبرزت شخصيات فايز الشعلــة وعبده حسني، وإسبيرو الأعور[٣]، محملّة بأفكار جديدة، تدعو إلى تشكيل نقابات وتحرض على الثورة ضد المحتل... هــذه الأفكار التي انقسم حولها الناس، بين مؤيــد ومعارض ومتفرج، كان الطفل حنا يتابعها ويتأثــر بها، ويحزن لأن والده غير مبال بها، فهو ليس مع أي طرف... هذه الأمور والأحداث أثَّرت في تشكل وعي حنا مينه وعلاقته بالعالم المحيط به، إضافة إلى ما كان يقرؤه لإسبيرو الأعور في الكراسات بصفته ابن مدرسة، وكان يفسره فايز الشعلة عن الكريزة.

في هذا الجو العام بــدأ الوعي الطبقي الاجتماعي والسياسي للطفل حنا مينه بالتشكّل، وحددت الشخصيــات، فايز الشعلة، وعبده حسني، وإسبيرو الأعــور، والكراسات التي اطلع عليها الطفــل، وكذلك الجو العام في المدينة المشحون بالتوتــر والصدامات والملاحقات، ملامــح شخصية الكاتب، كما ساعدت علــى تشكل وعي سياسي مبكر لديــه إسهاماته غير المباشرة في العمل السياسي.

تركت حيــاة حنا مينه في الوسط العمالــي ومعايشته همومه ومشاكلــه، أثراً كبيراً على مواقفه اللاحقة من قضايا العمال ونضالاتهم، مما قاده إلى تبني وجهة نظرهم التاريخية في فهــم العالم وسبل تغيره، ليصبح أيضاً أحد كتابهم ومسجل نضالاتهم ومدافعاً عن مصالحهم الطبقية ومنتصراً لقضاياهم العادلة في إبداعه وفي ممارسته الحياتية.

ثمــة عناصر أخرى كثيــرة إضافة إلى ما ذكر ساعدت على نمو وعي حنا مينه حينما كان طفلاً وسرَّعت في إنضاجه:

١ ـ ضرب الدرك للفلاحين، واضطهادهم لهم.

٢ ـ إعفاء المعلمة له من حضور صلاة الأحد؛ بسبب ثيابه الرثة.

٣ ـ توزيع المعونات على الفقراء من أبناء الطائفة، ومشاهدته ذلك.

٤ ـــ حادثة الرحلة التي لم يستطع المشاركة بها لفقره، ثـم أفكار معلم اللغة العربية في المدرسة الحكومية.

٥ ـ سوق شقيقته إلى الخدمة، وقبلها الأم، وبعدها الأخت الأخرى، عند الأغنياء.

٦ ـ ما سمعه عن كوزي عن الآغا والفلاحين، والعمل في الحصاد مع الولد.

٧ ـ العمل كنادل في المطعم.

أنهـى حنا مينه المرحلة الابتدائيـة، ولم يستطع متابعة دراسته بسبب الفقر الذي عاشته الأسرة، لذلك قرر أن يعمل ليساعد والده بدوره كرجل.

في الثانية عشرة من عمره، عمل الكاتب في مستودع، فكان يسجل الأرقام على الأكياس، وقـد توافـرت له فرصة الاطـلاع على بعض الكتـب الثقافية، وهو يحدِّثنا كيـف كان يقرأ لزوجـة معلمه في الشغل بعض معجزات السيد المسيح، ممـا رسخ في ذهنه تعاليم الديانة المسيحية.

كان للكتـب الكثيرة التي تصدر إلى مصر والتـي طلبت زوجة المعلم من حنا قراءتها لها مثـل (سيف بن ذي يـزن)، (الزير سالم)، (تغريبة بني هلال)، (ألف ليلـة وليلة)، إضافةً إلى (التـراث الشفهي) التأثير الكبير على ذاكرة حنا مينه في اختزان المعلومات والمعارف، ونمو ملكة التخييل لديه.

اطـلاع الكاتب منذ طفولتـه على كتاب (طرزان)، سيوقظ في نفسـه حب الغابة المفعم بالمغامرات وبكل ما فيها من جميل الزهور والخضرة.

كان لقصص والده، أثر كبير في تكوين ملكة القصّ لديه، فقد تعلّم من والده الذي عرف مهناً كثيرة وجاب رحاباً متعـددة، وعاش بين البحارة والصيادين، تعلم تلك القصص وولدت لديه حب البحر الذي بلغ عند حنا حد الولع، فإذا كان كتاب (طرزان) زرع في حنا حب الغابة، فـإن حديث الوالد عن البحر والصيادين ومعايشة الكاتب لهما في طفولته وبداية شبابه، قد ولـدت عنده عشـق البحر، هذا العشق الذي تعمق وجعل من حنا أديب البحر في العربية بلا

منازع، إذ يجمع النقّاد على أنه أبدع في وصف البحر وأبطاله عالماً لم تعرفه الرواية العربية، بل قد أصبح حنا مينه من أهم الذين كتبوا عن البحر في العالم.

يقول الكاتب عن بداية تكوّنه الثقافي: «لقد كان كتاب ألف ليلة وليلة، كتابي المفضل بعد (المدارج) و(المشوق) ولشدة ما كنت أحبه وأعيش أجواءه السحرية، فأنسى واقعي، وأهيم في دنيا الخيال مع السندباد والبحارة وطير الرخ وشاه بندر التجار وشهرزاد»(٤).

فـي الخامسة عشرة من عمره، وفي مدينة اللاذقية وبعـد الهجرة من اللواء والتنقل في قـراه وريفه، يبدأ حنا تجربة جديدة نوعياً من حياته «في اللاذقية التي سأضطر إلى العيش فيها بحثاً عن الرغيف والتي ستكون فيها مدرستي في الوعي السياسي، وفي الكفاح العملي، من قطف الزيتون، إلى العمل في المرفأ، ومع بيع الصحف إلى أجير في مكتب، إلى المشاركة فـي المظاهرات الوطنية، إلى السجـن، في هذه المدينة وبنصيحة مـن أختي قدسية أمي الصغيـرة كما أسميتها، سأتمكَّن من شراء مـرآة وكرسي حلاقة وعدة غير كافية وأفتح دكاناً في حي القلعة غير البعيد عن الثكنة التي كان بعض جنودها من زبائني»(٥).

في أوقات عدم توافر العمـل، كان حنا، يتفرغ للمطالعة والقراءة والكتابة وحفظ الشعر، كان يفضـل عنترة على سائر الشعراء، أما المتنبي فلم تكن صحبته معه قد بدأت. اطلع حنا مينه على المجلات الصادرة في تلك المرحلة، وقد أعجب بمجلة (ألف ليلة وليلة) التي كان يصدرهـا كرم ملحم كرم، كما اهتم بالمعركة الأدبية التـي دارت بين كرم وإلياس أبو شبكة، وجوهرهـا الموقف من الشعر الجديد، إذ كان كرم مـن أنصار الشاعر بشارة الخوري لنزوع إلياس أبو شبكة إلى الرمزية في الشعر.

المحاولات الأولى لحنا مينه في الكتابة

أوّل محاولة للكتابة، كانت تحت تأثير المرأة التي باتت نفس الكاتب تطلبها، وهو الصغير الفقير، أجير الحلّاق، ولكن كل ما استطاعه لتغذية الخيال، أنه فكر بكتابة رسائل وهمية، يدس فيها أحياناً أبياتاً من الشعر من مجلة (المكشوف)، وهكذا تطورت الحال معه من قارئ إلى قارئ وكاتب، عملاً بنصيحة معلمه الحلّاق.

يترك القلم مؤقتاً، ويبدأ بتعلم الصنعة (الحلاقة) ثم يعود إلى الكتابة من جديد، فيكتب مقالة بعنوان (اليأسـ) فينصحه عبده حسني بأن يجانب هذا النمط من الكتابة فالثوريون لا ييئسون، يكتـب حنا بعد النصيحة قصة قصيرة لجريدة (بـردى) لصاحبها منير الريس، ويكاد يطير

طرباً، هو يرى قصته منشورة ومذيلة باسمه، ثم يتابع مراسلاته للصحف ويبدأ اسمه بالظهور على صفحات جريدة (النصر).

وبتأثير من عبده حسني يبدأ حنا بقراءة جريدة (صوت الشعب)[٦]، ويصبح من الموزعين لها، وبتحريض من عبده الذي هو خليل في رواية (الثلج يأتي من النافذة) صار لقلم حنا مينه وجـــه آخر تحوَّل به من كاتب عن اليأس وعن الأوهام والأحلام التائهة، إلى كاتب عرائض ثم جامع تواقيع من أهل الحي ومن الشارع ضد فرنسا، ومشارك فعال في المظاهرات المطالبة بجــلاء المستعمر، على أثرها يُعتقل ويدخل السجن لأول مرة في حياته، إذ سيعرف السجون والسجناء بعد تكرار اعتقاله.

لــم يقتصر نشاط حنا الكتابي على المقــالات والقصص، وإنما حاول نظم الشعر وكتابة الأغانــي، فنجــح في الثالثة وأخفق في الأولــى، وبناء على نصيحة أحــد زبائنه في صالون الحلاقة أقلع عن نظم الشعر.

حياة حنا مينه في مدينة اللاذقية وعمله فيها حلّاقاً ومشاركته العمل الوطني وانخراطه المباشــر فيــه، ومواظبته على متابعة المطالعــة والتثقيف، أحد أهــم المحطات في حياته ومصدرٌ مهمٌ لإبداعاته اللاحقة.

دمشق والعمل في الصحافة

فــي عام (١٩٤٧م) يغلق حنا مينه دكان حلاقته، ويغادر اللاذقية التي تشكل فيها مناضلاً ضــد الاستعمار الفرنسي يملــؤه الحقد وقلبه مفعم بالتعاطف الثوري مــع الفقراء ولا سيّما بعــد لقائه بعبده حسني، وبعد تحوله من كاتب عرائضــ وجامع تواقيع إلى كاتب معتمد في الصحافة المحلية وفي مركزها الأساسي دمشق العاصمة السياسية والثقافية للبلاد.

عمل حنا مينه في جريدة (الإنشاء) للمرحوم وجيه الحفار، كمتمرن ومن دون أجر، وهو لا يملك بيتــاً ولا مأوى ولا ثمناً للطعــام، فإذا كان في مدينة اللاذقية يكتفــي بمردود دكان الحلاقة فهــو هنــا يحتاج إلى أضعاف مــا كان يحصل عليه... بدأ عمله بتلخيصــ خبر ثم مصححاً للبروفــات، ولما أبدى ألمعية، اختُصرت مــدة التدريب وقُرِّر له مرتب، وهكذا بقي حنا مينة فــي دمشق يعمل في ثلاث صحف (الإنشــاء، النصر، العلم)، ومحــرراً للصفحة الأدبية في (الــرأي العام)، ثم مراسلاً لجريدة (المساء) المصرية، التي كان يرأس تحريرها خالد محيي الدين خلال عمله في الصحافة، وفي السنوات الأولى تعرف على الأدباء الشباب، وأسهم في

شرف المشاركة بتأسيس (رابطة الكتاب السوريين) ثم المشاركة في عقد مؤتمرها الأوّل في أيلول من عام (١٩٥٤م)... كانت الرابطة تجمعاً للكتاب الديمقراطيين واليساريين، وقد أدّت دوراً بارزاً في تعميق الوعيين الفني والجمالي وأسهمت في نشر الفكر التقدمي، كما حاربت مروجـي شعار الفن للفن، وعـزل الأدب عن السياسة ودعت إلى نـزول الكتاب من أبراجهم العاجية إلى الشارع.

الأرضية الاجتماعية للكاتب حنا مينه وحياة الفقر والبؤس والمشاركة في العمل السياسي المبكـر، ولقاؤه مـع الكتاب التقدميين من أمثال عمر فاخوري وغيـره، وإسهاماته في مجلة (الثقافة الوطنية)، وبعدها مجلة (الطريق) اللبنانية التي كانت تضم خيرة المفكرين والكتّاب مـن أمثال رئيف خوري وفرج الله الحلـو وإلياس أبو شبكة ومحمد دكروب إضافة إلى رئيس التحرير أنطون ثابت، كل ذلك عمّق وأغنى التشكل المعرفي والفني للكاتب حنا مينه.

الغربة والعودة إلى الوطن

في عام (١٩٥٩م) وإثر ملاحقة الكُتّاب التقدميين في سورية من أجهزة أمن نظام الوحدة المصريـة السورية، يضطر الكاتب للهروب إلى لبنان ليعيش تجربة جديدة في الغربة متنقلاً بيـن بيوت أصدقائه في حالة من القلـق والتوتر الدائمين... يضطـر للعمل في مطعم بعد أن كُرِّس روائيـاً، ثم عاملاً في ورشة بناء، وبعدها إلـى غرفة مظلمة رطبة في ورشة بدائية لصناعة المسامير، ثم يغادر لبنان إلى الصين، فهنغاريا في رحلة تطول عشر سنوات لم يكتب فيهـا حرفاً واحداً، وفي إجابة لـه عن ذلك يقول: «تسألني بعد هـذا تبريراً لانقطاعي عن الكتابـة عشرة أعوام، وماذا كنت أفعل طوال هـذا الوقت؟ أقول ذلك لأنني لم أكن في قصر يلـدز، ولا على رصيف الشانزليزيـه، ولا في مكتب الأمير ميكاسا في اليابان، ولم أكن أدرس اللاهـوت ولا علم البلاغة، كنت أعاني البطالة والغربة والفقر والجوع، وأحسد الكلب لأن له مأوى، وقد نمت تحت الجسور، وطفت الشوارع حتى الصباح، وعملت أجيراً في ورشة بدائية لصنع المسامير، هاجرت عبر أوروبا إلى الصين، وعملت في التعليم والترجمة، وافترقت عن زوجتي وأولادي!».

في عام (١٩٦٧م) وإثر هزيمة حزيران المأسوية، ينهي حنا مينه رحلة مشاقّه في الغربة، ويحـزم أمتعته عائداً إلى دمشق التي أحبها حتى العبادة، ولكن كيف استقبلت دمشق كاتبها؟ يقول حنا مينه:

«في عـــام (١٩٦٧م) كنت في المجر، أقدِّم برامج أدبية في الإذاعة العربية في بودابست، وقبلها كنت في الصين أدرس الجانب التطبيقي من اللغة العربية لطلاب الجامعة في سويسرا وفرنسا... تشردت طويلاً وحيداً حيناً، بعيداً عن أولادي حيناً آخر، مع زوجتي أو دونها أحياناً كثيرة، أشقى، أجوع، أشبع، أتشرد، أستقر، أنا الذي كنت في الخمسينيات رئيساً لتحرير بعض الصحف في دمشق، وكنت أتقاضى مرتباً كبيراً قياساً إلى القيمة النقدية في تلك الأيام.

فـــي الغربة كنت أستاذاً في الجامعـــة، ولي سيارة وسائق، ولي بيـــت مفروش، وتدرَّس كتبي لطـــلاب الاستشراق، وها أنا في اللاذقية، في لاذقيتي، في المدينة التي كتبت عنها (المصابيح الزرق) و(الشراع والعاصفة) وعشرات القصص الأخرى، وناضلت وتظاهرت وسجنت حتى تحقق الجلاء، دون بيت أو سرير، مدينتي نسيتني، عشر سنوات في دمشق ومثلها في الغربة، واللاذقية لـــم تر وجهي إلا لماحاً، وها أنا أعود رماديّ الشعر، مغضَّن الجبين غريب الوجه، كأنني لم أكن منها ولم تكن مني، والبحر وحده عرفني، ووحده رحَّب بي، ووحده أكرمني، فأطعمني من سمكه، وبعـــد ذلـــك لا شيء، لا صداقات، ولا مودَّات ولا عمل... من هو هـــذا السائر في الشارع يتملّى الأشيـــاء والأبنية والوجوه من على الجانبيـــن، وأعود إلى البيت بشعور من القهر والمرارة وأقول لزوجتي إني غريب في مدينتي، وإن أحداً لم يفتح لي بابه، ولا عرض علي عملاً، هكذا لا يجوز، امضـــغ أيها الكاتب خيبتك، امضغ شجنـــك، وتماسَكْ، كافح، الحياة كفاح في الغربة وكفاح أكبر في الوطن، ألست من أبدع الطروسي تمثَّلْ به، تشبه، كن مثله، تجلَّدْ... تجلد[٧].

بعـــد مرارة الإقامة في اللاذقية، يغادر حنا إلى دمشق، يقرع الأبواب، ولكن أحداً لم يفتح فـــي وجهه باباً، وهو الذي عاش في دمشق وعمل فيها خمسة عشر عاماً، وكان أستاذاً وأديباً معروفـــاً، بكل هذه الصفات يطوف الشوارع، الرفض نفســـه، لا عمل، لا عمل، إلى أن تتكرم صحيفة (الثورة) بنشر خبر عن عودة الأديب الكبير، ويرحب رجال الصحافة بزميلهم القديم، لكن الخبر يبقى حبراً على ورق، ويصطدم الكاتب الكبير مجدداً بقسوة الواقع، فيحزم متاعه مـــن جديد إلى لاذقيته وبحره الذي أكرمه، وفي صدره قرار مؤلم (لا بد من العودة إلى مهنة الحلاقـــة التي تركتها منذ عشرين سنة، لكن اليد لا تطاوع والأصابع فقدت مهاراتها ونفقات المحل كبيرة، إذن لا بد من العمل، ليس حلّاقاً وإنما أجير حلّاق!).

عذابـــات جديدة، الكاتب الكبير يعرض نفسه على الحلاقين، لكن أحداً لم يقبله، فيتدبّر أمره بكراج صغير، يغسل أرضه وجدرانه، ويجهزه ليصبح (صالون الأمل).

ويبدو أن الشدة توشك على الانقشاع، ويشرق شعاع ضوئي في سماء الكاتب الكئيبة، إذ يغادر إلى دمشق ليلبي عرضاً في تحويل رواية «الشراع والعاصفة» إلى مسلسل تلفزيوني، وعندها تبدأ رحلة المسلسلات الإذاعية، أحدها عن الثورة السورية/ ثم مسلسلات أم كامل، وأبو فهمي، وبعدها يعمل حنا مينه في وزارة الثقافة السورية، قارئاً لضاربة آلة كاتبة، ثم في قسم التأليف والترجمة، بعد أن أعد نفسه ليكون له دكان للتصحيحات الأدبية والسينمائية «الدكانة المينية لإصلاح المسلسلات والسيناريوهات الإذاعية والسينمائية».

في قسم التأليف والترجمة سيتعرف إلى الدكتورة نجاح العطار والتي ستصبح وزيرة للثقافة، إذ سيعمل الأستاذ حنا مينه معها في مكتب الإعلام طوال مدّة عملها وزيرة للثقافة.

مكانة حنا مينه في الرواية السورية والعربية

الحياة الواسعة والتجربة الفنية التي عاشها حنا مينه وفّرت له المادة الأولى اللازمة لإبداعه الفني، وثقافته العريضة قد مكّنته من فهم العالم إنساناً وطبيعة ومجتمعاً وتاريخاً وآلية إبداع، فهل تكفي كل تلك المعارف والتجارب مهما انتشرت في المدى ونمت في العمق لتكوين كاتب روائي كـ«حنا مينه».

يجمع روائيو العالم على أن الكاتب يحتاج إلى جملة معارف، وقد تحدث عن ذلك كبار كتّاب الرواية في العالم على مختلف العصور وتنوع المذاهب، فلو كان كم المعارف وحجم المعلومات كافيين لكان لدينا في العالم عدد أكبر من الروائيين... يؤكد الكاتب حنا مينه أيضاً أهمية التجربة ومراقبة الواقع ومعايشته بعمق، ويصر على أن نعيش الحياة لا كمستأجرين بل كمن يعيش في بيت أبيه كما يقول ناظم حكمت: «معايشة الواقع بعمق لا تكفي لبناء رواية فنية، الروائي يحتاج أيضاً إلى ما هو أبعد من ذلك، لأنه خالق حياة والمادة الروائية هي الحياة، المسألة ليست في أنك ترسم هذه الحياة بل في كيفية رسمها، المسألة في شمولية هذا الرسم، حيث يتسق مع العصر، ويعبر عنه، يتماشى مع مسيرة التاريخ ويظهر ما فيها من تناقض، هو في وحدة الأضداد، المولد للحركة والدافع إلى الأمام، إن أديباً لا يبالي بالاقتصاد والاجتماع والسياسة هو أديب لا يملك مقومات أدبية»[٨].

الرؤية الواسعة للحياة والمنهج الفكري يتيحان للفنان إمكانية الاختيار والتعامل مع المعارف وكيفية استخدامها، استند الكاتب حنا مينه في منهجه الفكري الذي هو أساس رؤيته للعالم إلى الفلسفة المادية «المادية التاريخية والمادية الدياليكتيكية»، انعكس ذلك على

فهمه للعالم وعلى تشكيل مخلوقاته الروائية وطريقة رسم مصائرهم وعلاقاتهم وتفاعلهم مع حركة التاريخ... حياة الكاتب القاسية أوجدت في نفسه أرضية خصبة لتقبل الأفكار الفلسفية التي ميّزت رؤيته للعالم بالحس التاريخي المرهف، وامتلاكه لمنهج (فني فكري) ساعده على صياغة عالمه الروائي ولعل من أهم خصائص منهجه الفكري:

١- الحس التاريخي.

٢- الصدق الفني.

٣- الانسجام بين العملية الإبداعية والتجربة الحياتية.

٤- التوافق بين المنشأ الاجتماعي للكاتب وعقيدته الأيديولوجية.

رصد الكاتب حنا مينه حركة الواقع السوري على مدى نصف قرن من العشرينيات، بقايا صور، المستنقع، القطاف: الأزمة الاقتصادية. النضال الوطني ضد الاستعمار: المصابيح الزرق، الشراع والعاصفة... إلى مرحلتنا الراهنة: حكاية بحار، الدقل، المرفأ البعيد، مأساة ديمتريو...إلخ وأبدع شخصيـــة حيَّة تعيش في قلـــوب القرَّاء، وهي نموذج للبطولة الشعبيـــة صوَّر من خلالها روح المقاومة والنضال من أجل التعبير عن الصرخة الأعلى في إبداع حنا مينه الروائي... تصوير الأبطـــال في مواجهتهم للطبيعـــة والحياة أضفت على أعمال حنا مينـــه روح التفاؤل والفرح والكفاح، فهم فرحون لأنهم يكافحون، ومن ثمَّ يعكسون منظومة القيم الجمالية.

مـــن بين الروائيين السوريـــين كافة يبدو حنا مينه وحده الكاتب المحترف على الرغم من إصـــراره على أنه هاوٍ ويبدو وحده أنه استطاع أن يكـــوّن عالماً روائياً متميزاً، ليس بالمشهد الروائي السوري فحسب بل العربي أيضاً(٩).

لعـــل الامتياز الفني الخاص الـــذي استطاع حنا مينه أن يحققه في تقنية الرواية يتلخص فـــي تفوقه في نمذجة شخصيات روائية خالدة (فارس فـــي المصابيح الزرق، الطروسي في الشـــراع والعاصفة، المرستلي في الياطر... وسواهم)، وله إسهامات خاصة في حل المعادلة الفنية لرواية السيرة الذاتية، وهاتان المسألتان (النمذجة، معادلة الرواية للسيرة الذاتية من أدق المسائل التي تواجه تقنية الرواية التقليدية والفن الروائي عامة).

(كل روايـــة هي في جوهرها سيرة ذاتية، هذا ما كان يهتف به فرانس)، لكن العكس ليس صحيحاً، فالسيرة الذاتية لا تقترب من الرواية إلا بمقدار ما يلعب صاحبها اللعبة الفنية(١٠)، استطاع حنا مينه أن يأخذ من الذاكرة أو من التجربة الشخصية ملامح عدد من الشخصيات

ويعيـد خلقها معتمداً على تمرسه وبراعتـه وقدرته على التخيل... إن شخصية الأب السكير الشهواني والأم الجلدة المعطاء في «بقايا صور والمستنقع» ليستا أماً وأباً في سيرة ذاتية بل هما شخصيتان فنيتان ناضجتان.

من أهـم القضايا النظرية التي يطرحـا إبداع الكاتب حنا منيه، علاقـة الكاتب بأبطاله، وانعكاس تجربته الحياتية في أعماله الأدبية، إذ يرى معظم دارسي حنا مينه أن أدبه لا ينفصل عـن شخصه، وأن الحياة التي عاشها أو التي يمكـن أن يعيشها ماثلة في أدبه، وكل شيء عنده يمر بالأنا بكل أبعادها ويصطبغ بها اصطباغاً شديداً.

الهوامش

(١) - تجربة الرواية السورية، ص١٤٦.

(٢) - كيف حملت القلم؟ ص٩٧-٩٨.

(٣) - شخصيات في رواية (المستنقع).

(٤) - كيف حملت القلم؟ ص١٠.

(٥) - كيف حملت القلم؟ ص١٢.

(٦) - الجريدة الناطقة باسم الحزب الشيوعي السوري.

(٧) - هواجس في التجربة الروائية.

(٨) - كيف حملت القلم؟ ص١٠٦.

(٩) - دراسات في الرواية، ص١١٢.

(١٠) - الرواية السورية، ص١١١.

مصادر البحث

من مؤلفات الكاتب حنا مينه:

١- كيف حملت القلم؟ دار الآداب، بيروت ١٩٨٢م.

٢- هوامش في التجربة الروائية، دار الآداب، بيروت ١٩٨٢م.

٣- المصابيح الزرق، ط٢، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩م.

٤- الشراع والعاصفة، ط٢، دار الآداب، بيروت ١٩٧٩م.

٥- الثلج يأتي من النافذة، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧م.

٦- بقايا صور، ط٢، دار الآداب، بيروت ١٩٨١م.

٧- المستنقع، دار الآداب، بيروت ١٩٧٧م.

٨- حكاية بحار، دار الآداب، بيروت ١٩٨٢م.

٩- هواجس في التجربة الروائية.

المراجع

١- تجربة الرواية السورية، سمر روحي الفيصل، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٥م.

٢- دراسات في الرواية، فائق المحمد، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٨م.

٣- ملامح من حنا مينة، صياح الجهيم، دار إيبلا للنشر، دمشق ١٩٨٩م.

٤- الرواية العربية في رحلة العذاب، غالي شكري، عالم الكتب، القاهرة.

٥- الرواية السورية، نبيل سليمان، وزارة الثقافة، ١٩٨٢م.

حنا مينه : سيرة روائية / سيرة ذاتية حنا مينه والرواية...

د. سهيل إدريس

تتميّز روايات حنا مينه بتنوّعها الشديد واتساع آفاقها وموضوعاتها ورحابة دلالاتها. وقد عاش المؤلف حياة شديدة الغنى وتطور في مراحل عيشه، فوصف تجربته الثرية أعمق وصف، وكذلك حياة أبطاله الذي عايشهم.

يُعدّ حنّا مينه من أغزر الروائيين العرب إنتاجاً وأكثرهم تنويعاً.

وقد صدرت له حتى الآن خمس وعشرون رواية، ولكنني سأقصر حديثي عن إبداعه الروائيّ على بضعة أعمال نموذجية تضعه في الصفّ الأوّل من الروائيين العرب.

وتُعدّ روايته «الشراع والعاصفة»، أولى ثمرات موهبته، رواية البحّارة والبحر بامتياز. لم يُكتب بالعربية ما هو أشمل وأجمل. ولم يصوّر كاتب حياة الصيّادين كما صوّرها حنا مينه بالفكاهة والإمتاع: أحاديثهم وتعابيرهم وعاداتهم وحيواتهم البيئيّة، إلى فروسيّتهم ونجدتهم وكرمهم. وقد أصبح «الطروسي» رمز الرجولة والصمود أمام العواصف، وكذلك رمز العاشق الذي يحبّ النساء ولكنه يهيم خاصة بأمّ حسن، على الرغم من أن ماضيها مشبوه، لأنه بفحولته عرف كيف يردّها أنثى، وكيف يعيش معها «نشيداً مظفّراً من أناشيد الجسد واللذّة».

❀ روائي لبناني، وصاحب مجلة «الآداب» ومؤسسها.

- نشرت هذه المقالة في مجلة الطريق، بيروت، العدد السادس، تشرين الثاني- كانون أول، ١٩٩٦م.

وقــد أصيب الطروسي بجرح في رجولته حين غرق مركبه «المنصورة»، فترك البحر إلى البـرّ، وصار صاحـب مقهى. « ... وأن يصير البحّار قهوجياً، فهذه مرارة يزيد في مرارتها أن المبتلـى بهـا يقيم منها على ما يقيم الزوج من زوجةٍ لا يحبّها ». ولكن ليس من قبيل الصدفة أن يكون أقام مقهاه على صخور الشاطئ. فبانتظار أن تدقّ ساعة عودته إلى مملكته «يكفيه أن يعيش على مقربة من البحر». وقد التأم جرح الطروسي حين أنقذ مركب الرحموني وبحّارته الذيـن خرجوا في يوم عاصـف، فكافأه الرحموني بأن شاركه في مركبه، فعاد الطروسي إلى مملكته.

وشارك الطروسي في المعركة ضدّ الفرنسيين، فهرّب شحنة أسلحة، للمجاهدين في البحر لقناعته أنَّ الاستقلال عن الفرنسيين لا يتمّ بالوقوف وراء الحكومة الوطنية فحسب، بل بالقتال أيضاً. وفي هذا السياق تعرّفنا الرواية على آراء الطبقات الشعبية إزاء القوى المتصارعة على الساحة الدولية في أثناء الحرب العالمية الثانية.

إن «**الشراع والعاصفة**» هي قصة رجال البحر الذي يعملون لينتصروا على عواصف الطبيعة القاسية، قصة الإرادة البشريـة والمغامرة، وهي أيضاً قصة العاصفة الاستعمارية التي تكافح البلاد ضدّها.

وقــد يؤخذ على هذه الرواية بعض «الشعاريَّــة» و«المباشرة» في طرح القضايا السياسية والاجتماعية، ولكن هذا الطابع باهتٌ بحيث لا يؤثّر على تلقائيّة السرد وتدفّق القصّ.

والحــقّ أن حنا مينه تخلّص دفعــة واحدة من هذا المأخذ وأمثالــه في روايته الرائعة «الشمـس فــي يوم غائم». إنها طــرح اجتماعي لصراع بين جيل يمثّلــه الأب وجيل متقدّم يمثّلــه الابن أكثر مما هو صراعٌ طبقيّ. فالابن فــي نظر أبيه لا يصلح لأي عمل نافع، وهو غير مؤهّل لإدارة الأملاك وتنميتها، هو الإقطاعيّ والموظّف الكبير في السراي، يشدّه إلى الماضــي أبــوه «القنصلاتو»، وهو من خلال صِلاته بالفرنسييــن يحكم الحاضر. أما الابن الذي يضيق برتابة حياة أهله البرجوازية ويخرج على عقليّتهم السلفية ويتخطى مفاهيمهم، فيبحث عن منفــذ لإطلاق شيء في نفسه يحسّه ولا يستطيع التعبير عنه بالكلمات، ويكون منه الرفض والتحدّي ودقّ الأرض حتى تميد تحت أقدام المستغلين التافهين. وفي معانقته للحيــاة المنعتقة من أسر الأسرة، يفتح ذراعيه ويرقص رقصة الخنجر التي هي في دلالتها حركــة الحياة ومعركتها المستمــرة، وقصة «للصورة التي ستخرج مــن الصورة» كما تقول

الأسطورة، ودقّ للأرض النائمة «لإيقاظها كما يقول الخيّاط». تقول الدكتورة **نجاح العطار** في مقدمة الرواية: «**إن رقصة الخنجر هي التعبير الرمزي عن واقع لا يفهمه أولئك الذين تكون حياتهم تانغو دائمة... إنها فعل وحركة، مجابهة وتحدّ، دقّ للأرض وقرع على جدار المجهول، ثم هي انطلاق من كل ركام الماضي في محاولة لبلوغ صميم الآتي، وانعتاق من أسر الحياة للترفع عن وضاعتها وامتلاكها (...) وراقص الخنجر هنا يجاوز زوربا، مرتبطاً بالتطلّع الأسمى إلى سَبْر الحقيقة واستشفاف المبهم وإيقاظ الهاجعين وتحقيق العدالة وإنصاف الإنسان**».

وتقول عن المرأة في الرواية إنها ذات حضور أساسيّ «قد تجلّت تعبيراً عن السلب في نهاياته، وعن الثورة العاصفة في أقصى حدودها، وعن الأمل والحلم والتطلّع في أجمل تبدّياتها: ابنة العم صورة واقعية وغير واقعية تجسّد المرأة الرازحة تحت عبء قرون من التاريخ أورثتها البلادة والخوف وعدم الثقة... والمرأة الثانية، من ذلك العالم الضبابيّ، عالم الليل والأقبية، تُجسّد التصميم القاطع على التحدّي والثورة، وتمارس إنسانيتها، وتثبت أن المجتمع قد يفرض عليها ألوان الهوان، إلّا شيئاً لا تقع عليه المصادرة، هو نفسها، وإلّا تصميماً حدّياً تَعَلَّى الذين يرجمونها وهم الجناة».

أما الرمز الأكبر في الرواية، فهو الشمس والغيم، أي إنّه الثورة ومعيقاتُها.

وأما القيمة الفنّية لـ«**الشمس في يوم غائم**» فتتجسّد في بناء من الحلم والرمز والأسطورة مدعوم بروعة التحليل النفسي وبأسلوب متوتّر حيّ شديد الإيحاء والشفافية والبعد عن التقرير، إلى شاعرية رقّافة يتميّز بها حنا مينه عن سائر الروائيين العرب.

وننتقل إلى «**بقايا صور**» كنموذج آخر تتلامس فيه شمولية العمل الروائي وخصوصية السيرة الذاتية، عبر عرض للواقع من خلال منظور طفل بطريقة الاسترجاع. ومحور العمل الرئيسي في هذا العمل عائلة قوامها ستة أفراد: أب وأمّ وطفل (هو الراوي) وثلاث بنات. وهذه العائلة تعيش مرحلة قاتمة سوداء في نهاية الربع الأوَّل من القرن الماضي، متنقّلة بين السويدية واللاذقية وأنطاكية وأرسوز، والفقر والبؤس يلاحقانها.

وحين يكتب حنّا مينه عن الفقر، فهو يكتب عن شيء عاناه، شيء مؤلم بحميمته. وإذا كان «المثقف العضويّ» الذي تحدّث عنه **غرامشي** في «**أوراق السجن**» هو المثقف النابت من أحشاء طبقته الاجتماعية والمعبّر عن آلامها وآمالها، فإن حنا مينه في «بقايا صور»

قــد استطــاع أن يكوّنه إلى حدّ بعيد. وهذه من مرّات قليلة التي يتكلّم فيها فقير عن فقره ولا ينتظر مثقّفاً برجوازيّاً ليمثّله.

ستبقى أكثر المشاهد رسوخاً في ذاكرة القارئ صورة الأم تحمل أولادها إلى امرأة المختار طلبــاً للطعام، تاركــةً الأب ينتظرهم في الخــارج. وحين يصف المؤلف امــرأة المختار وهي تتضامــن مع الأم وتبكــي معها، وتَعِدُها بحسن معاملة البنت البكر التي قبلت الأم بتشغيلها في بيت المختار المستغل، وحين يصف أيضاً عشيقة الزوج (الأب) وهي تُسعف الأم وأولادها، فإنه يبلغ قمة التأثير.

وتبقى شخصيّة «زنوبة» شخصيّة روائية متميّزة في تاريخ بطلات الرواية العربية الحديثة. إنّهــا المرأة السكّيرة التــي يضاجعها الجميع حين تكون مخمــورة، ولكنها تحبّ الأب. وحين يرحــل، تقعد على عتبة البيت ولا تسكر، بل تحمــي الأم والأطفال وتجلب لهم الطعام، وتغنّي لهم بحنان. وهكذا تتكشّف عن النبل الإنساني في أعماقها النقيّة. يقول حنا مينه «زنوبة التي داخلتني مشاعر المقت لها وهي ملقاةٌ في الوحل، تعالت ككل أنثى، من حمأة الخسّة الاجتماعية للمجتمــع الرجالّي الخسيســ، إلى ذروة المجد الإنسانيّ، حيث التجلّــي بالروح والسموّ بكرم الفعل، ومجدليّة المرأة بطيبها الذي يطهّر كلّ دَنَس ويعطر كل شميم في السمعة».

ويصــوّر حنا في «**بقايا صور**» حياة جامعي دودة القزّ تصويراً رائعاً، ولا سيّما حين يوحّدها بعذابــات العائلة الصغيرة وهموم القرية، هذا التوحيد الذي خلــق من التمرّد حريقاً أضرمته زنوبــة في مستودع الإقطاعيّ، كأنها تبشّر بإحراق العالــم القديم، على الرغم مما يشوب هذه الحادثة في نهاية الرواية من مثالية.

أما رواية «**حكاية بحّار**» فهي حكاية البحار سعيد الكهل في سباقه مع البحار الفتى. إنه يحسّ بتغيّــر الزمن وثبات البحر، فيرتدّ إلى ماضيه يستنطقــه، كأنما ليتعزّى من هزيمته، ويسترجع أخاييله الرغبية، أخاييل بحّار تتوزّع نفسه بين البحر والمرأة. وفي هذه الذكريات فصل بتمامه يدور حول أغنية فيروز «يا ماريا، يا مسوسحة القبطان والبحرية». ثم يعود النَّفَس الدرامي إلى الانبجاســ بعنف مذهل كعنف اللقاء الخاطف الذي جمع بيــن البحّار وفتاة المخزن الصيني. ويتّســع الفصل الخامس لقصتين متمايزتين: قصــة البحّار الأب صالح حزوم والعاصفة، وهي تكرّر بنَفَسٍ ملحمي قصة الطروسي مع (شختورة) الرحموني، وقصة البحار الأب هذا نفسه مع كاترين الحلوة والشبقة، وهي تكرر بفحش أكثر قصة الطروسي مع أم حسن. والشعور بالخذلان

أمام الفتى في سباق الغوص يناظره شعور مماثل أمام «سيدة البحر» التي دعت سعيد حزوم إلى بيتها المهجور على الشاطئ، وهي تعرف أن لديه بقية. وهو لا يجد سوى انتظار الشتاء ليلبّي دعوتها ويسكن بيتها «عندما يقفر الشاطئ ويعود جبران البحر إلى المدينة».

ومع سيرة الأب صالح في «**حكاية بحّار**» نشهد حكاية الساحل السوري في أخريات حكم الأتراك وأوائل الانتداب الفرنسي، فتصوّر الرواية إحساس العرب القومي تجاه القومية التركية، وتعاضد أبناء الحيّ البحري الفقير في مواجهة عسكر الانتداب الفرنسي، كما يستكمل حنا مينه رسم الواقع في تلك المرحلة، فنشهد أحوال الطبقات الدنيا في أثناء انعكاس الأزمة الاقتصادية العالمية على موانئ الشرق.

أما رواية «**مأساة ديمتريو**» فهي موضوع جديد يطرقه حنا مينه مختلفاً عن موضوعاته الأخرى، يتناول تجربة حب أجهضها مجتمع مادّي قامع وذكوري، وهي طرح لمسألة المادة والروح من منظور ماركسي، وفيها إدانة للبرجوازية التي لم يقبض عليها التأميم... فالأثرياء ما زالوا يرتعون في النعيم، وتهريب أموالهم إلى بيروت كل يوم خميس مستمر. وبناء بيوتهم في «أبو رمانة» و«المالكي»...

بقيت رواية «**حمامة زرقاء في السحب**»... وهي ذات موضوع جديد آخر لم يسبق للمؤلف أن طرقه، هو موضوع الأبوّة المفجوعة بفقدان ابنة كانت ملء السمع والبصر فاختطفها المرض. وهي رواية شديدة الغنى بالعواطف الإنسانية، نابضة باللوعة والفجيعة.

في مزايا حنا وكتابته

بوسعنا أن نلخّص مزايا حنا مينه بما يأتي:

١- إن روايات حنا مينه هي روايات البطولة والصراع والنضال. ضد الاستعمار وضد الرأسمالية وضد الظلم بأشكاله كلها.

٢- وهي روايات الدفاع عن الطبقات الضعيفة والفقيرة والمهضومة الحقوق، والانتصار للمرأة المظلومة والمقموعة وتبرئتها ولو تلوّثت بوحول المجتمع.

٣- أبطال حنا مينه يجسّدون «الرجولة» بكل معانيها. في تلقائيتهم وصراحتهم وصدقهم وكرههم للنفاق واستماتتهم لتحقيق أهدافهم. هم الرجال أمام المرأة، وأمام الأعداء، تجاه المصائب والآلام. وهم رموز التقدّم في وجه التخلّف، والتمرّد على التقاليد البالية، وأصوات

الحياة والفرح تجاه اليأس والموت. إنهم «الشمس» التي تخرق الغيوم مهما تلبّدت. وهم يفضلون «رقصة الخنجر» على «رقصة التانغو» ويدقّون الأرض بأقدامهم لتستيقظ،ولكن «رجولتهم» لا تلغي «بشريّتهم». ومن هنا كان الصراع داخلهم بين الصمود والتحدّي من جهة، والضعف والتخاذل من جهة أخرى.

٤- كرّس حنا مينه في الرواية العربية الحديثة ما يمكن تسميته **«أدب البحر»** وقد غنّى البحر بما يداني العشق والتولّه، ولكنه كان يغنّي الناس الذين على أمواجه وعلى شواطئه، أولئك الذين كان البحر يهزمهم مرة وينتصرون عليه مرّات.

٥- حنا مينه هو أبرع الروائيين العرب في تصوير البؤس والفقر والحرمان. ولكنه في وصفه لهذا العالم يربط بين الواقع والحلم ليخرج من الظلمة إلى الضوء ومن الحزن إلى الفرح الإنساني العميق، بما يرسمه من خط المواجهة والتصدّي ورفض الواقع.

٦- تتميّز روايات حنا مينه بتنوعها الشديد واتساع آفاقها وموضوعاتها ورحابة دلالاتها. وقد عاش المؤلف حياة شديدة الغنى وتطوّر في مراحل عيشه، فوصف تجربته الثرية أعمق وصف وكذلك حياة أبطاله الذين عايشهم.

٧- بعيداً عن الإنشائية، ترفّ على عالم حنا مينه الروائي موجة من الشاعرية قلّما نجدها عند الروائيين العرب. وهو بهذه الشاعرية يخرج من جفاف الحكاية إلى غنائية مرهفة تجعله ذا شخصية فنية مميّزة.

٨- على صعيد التقنية، يمتلك حنا مينه رؤية معمارية شديدة التماسك البنائي، على غير تكلّف في التجريب. وروايته «الشمس في يوم غائم» من أهم الروايات العربية على الصعيد الفني، والشكل فيها يسمح بتعدّدية القراءة ويترك مجالاً رحباً للسؤال والخيال. وحنا مينه يستعمل مختلف الأساليب التقنية الملائمة للعمل الفني من غير أن ينساق لتقليد المذاهب التجريبية الجديدة التي تغري كثيراً من الروائيين العرب المحدثين من غير أن يصيبوا فيها النجاح.

٩- بعيداً عن الأدلجة العقائدية، قلّما يُخضع حنا مينه رؤيته الروائية لمذهبه السياسي بشكل إقحاميّ، فالنزعة الإنسانية العامة هي التي تؤطّر أحداثه وأبطاله وأهدافه، وهذا التوهّج الإنساني هو الذي يُبهت، في الحقيقة، بعض ما ينتأ من التنظير العقائدي في سياق السرد الروائي.

١٠- يتمتّع حنا مينه بحسّ تاريخي رفيع جعله يعي الوضع القومي الاجتماعي لبلاده سورية. وقد غطّى في رواياته شطراً مهماً من تاريخ سورية القريب. «المصابيح الزرق» غطت مرحلة

الحـــرب العالمية الثانية في اللاذقية، و«الشمس في يوم غائـــم» مرحلة الثلاثينيات في البيئة نفسها، و«بقايا صور» مرحلة العشرينيات في ريف هذه البيئة... إلخ.

١١- نستطيـــع تصنيف الرواية «المينويّة» أنّها روايات شخصيات أكثر منها روايات أحداث. فالمؤلـــف يعنـــى عناية فائقة برســـم الأبطال الرئيسييـــن والثانويين الذيـــن يجسّدون الرموز المقصـــودة. «الطروسي» في «الشراع والعاصفة»، و«المرسنلي» في «الياطر»... إلخ. وقد اهتم مينـــه بالمرأة اهتمامـــاً خاصاً بحيث بدت بعض شخصياته النسويـــة أبطالاً رئيسيين: مثل «أم حســـن» في «الشراع والعاصفـــة»، و«زنوبة» في «بقايا صور»، و«شكيبـــة» في «الياطر»، و«امرأة القبـــو» في «الشمس في يـــوم غائم» وهي في معظمها منبوذة من المجتمـــع، ولكنها لا تستكنّ للاضطهـــاد، بل تظل تتخطّى شروطها القاسية... وهذا التركيز على «الشخصية» يجعلها غنيّة بالأبعاد النفسية والاجتماعية إذ تصبح «نموذجية» برمزيّتها وتشخّصها.

١٢- يملك حنا مينه لغة رشيقة طيّعة شديدة التلوّن في غير زخرفة ولا تصنّع، وهي صافية صفـــاء مياه بحر هادئ، متماسكـــة تماسك بناء صلب. وقد زاد في جماليتها ابتعاد المؤلّف عن العاميـــة في الحوار لإيمانه بـــأن الرواية ليست هي النقل الفوتوغرافـــي ولا التسجيل الجامد للأحـــداث والحوارات، بل هي التصعيد الفنّي لها من غير إسقاطها في التكلّف. ثم إن لغة حنا مينـــه من أصحّ اللغات التي يكتبها الروائيون العرب، ولم أعثر له على أي خطأ لغوي وإن كانت كتبه لا تخلو من أخطاء مطبعية.

حنا مينه فارس السرد العربي

ناظم مهنا

«الحقيقة، أن كل كاتب يبدع ريادته الخاصة..»

بورخيس

الروائي الطليعي يفتتح عصر الرواية الطليعية السورية

يغادر حنا مينه الحياة؛ والرواية العربية ـ وهو أحد أكبر فرسانها ـ قد حققت انتشاراً كبيراً، كمّاً ونوعاً، ولا يخفى على أحد إلا على الجاحدين، دور حنا مينه في انتشار الرواية العربية.

هـذا الانتشار كان حنا قـد تنبّأ به، وصـرّح عن ذلك ببصيرة نافـذة أنّ الروايـة ستكون ديوان العرب في العصر الحديث، كما كان الشعر ديوان العرب في العصور الكلاسيكية.

كان حنا مينه صوت الفقراء وابنهم البار، مجّدهم في فنه الروائي، وعبّر عنهم أصدق تعبير، واختار أبطاله من أوساطهم، أو نَحَتَهم من الواقع ومن ذاته أحياناً. ولم يتوقف خلال مسيرته لحظة واحدة عن التكلُّم باسم الفقراء.

كانت سورية قد عرفت السرد الروائي في أعمال لها قيمة البدايات وارتباكاتها في الشكل والمضمـون. ويُعتقد، حتى الآن، أن أول رواية سورية تعـود إلى عام (١٨٨١م) للكاتب الحلبي فرنسيس لطف الله مراش، وهي بعنـوان «غابة الحق» ويُقال إنها كانت قد نُشرت بالإنكليزية أولاً عام (١٨٦٥م) وهي قصة رمزية تعبِّر عن الصراع بين مملكة الحرية ومملكة العبودية...

ظهرت الرواية التاريخية الملحمية مــع معروف الأرناؤوط في ثلاثية: «سيد قريش» عام (١٩٢٩م)، وكان لهــا ما لها، وعليها ما عليها. ثم جاءت روايــات شكيب الجابري: «نهم» عام (١٩٣٨م)، و«قدر يلهو» عام (١٩٣٩م)، و«قوس قزح» عام (١٩٤٦م)، ونحن لا نقدِّم هنا دراسة نقديــة عن الأعمــال الروائية الرائدة أو عن تاريخ الرواية، بل نقدم مجرد لمحة للحديث عن كاتبنا الراحل حنا مينه والسياقين الأدبي والتاريخي اللذين برز فيهما.

الباحثون في تاريخ الرواية السورية، يلحظون أن روايات الجابري تشكِّل تحولاً في الرواية السوريــة بمعناهــا الحديث، ويجمعون علــى أن روايات الجابري حققت تحــولاً في الرواية السوريــة، إذ «اقتربت بضــع خطوات من تصوير الواقع الاجتماعــي والتحولات الاجتماعية التــي كانت تتكون في مجتمع المدينة السورية آنذاك في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي، على حد قول الأستاذ الدكتور فؤاد مرعي.

وفي السياق التاريخي نفسه ظهرت رواية «المصابيح الزرق» لـ: حنا مينه عام (١٩٥٤م). يقول فؤاد مرعي عن هذا العمل: «**إنه أول عمل روائي أثار ضجة كبيرة في الحياة الأدبية، بعــد تلــك الروايات التــي سبقته... وأول ما يلفت النظر في العمــل الروائي المبكر لحنا مينــه هــو متابعته خط الجابري في مخاطبة الراهــن الاجتماعي في الخمسينيات عبر العودة إلى عقد خلا ونيِّف، مصوّراً حياة جماعة من الناس البسطاء أيام الحرب العالمية الثانيــة، غيــر أن الكاتــب لــم يكــن يبحث في روايتــه عن أثر الحــرب في النــاس بقدر ما كان يسعــى إلــى تصويــر حياتهم التــي تلعب أزمة الحــرب دوراً كبيراً فيهــا... ولذا جاءت الروايــة قصة لمجموعة من الناس عاشت أحــداث الحرب وتأثيراتها في مرحلة تاريخية معينة**».

تناولــت المصابيح الزرق سورية عشيــة الاستقلال، وقدمت معالجة روائية لتلك المرحلة مــن الزمن، وكانت الرواية بهذه المعالجة الروائية الجديدة «**مــن بواكير ثمار مرحلة جديدة في حياة سورية وآدابها**».

إذن، كانت روايــة المصابيح الزرق حدثاً روائياً وفاتحة لعصر جديد في الرواية السورية الحديثــة، وكانت تغييراً فــي الشكل والمحتوى واللغــة الروائية، وبتعبيــر أدق كانت فاتحة للروايات الطليعية في سورية والعالم العربي، التي انتشرت فيما بعد، وهي تعبير عن التفاعل مع ظاهرة الطليعة في كل العالم، مركزه وأطرافه.

في الوقت الذي كانت الرواية الواقعية الجديدة تتكرَّس وتترَّسخ في مصر مع نجيب محفوظ وفتحي غانم وغيرهما، كانت الرواية السورية أيضاً مع حنا مينه ورفاقه الأدباء السوريين التقدميين تترسَّخ وتتفاعل مع ما يجري في العالَمين القريب والبعيد. وفي الزمن الذي ظهر فيه حنا مينه، نما الجذع الروائي السوري، ثم تفرَّعت أغصانه وأورقت وأثمرت.

ظهرت روايات جديدة بعد المصابيح الزرق، فكانت تنويعاً في مشهد الرواية السورية الواقعية الجديدة، وكانت الروايات السورية على قِلَّتها آنذاك، تتشابه وتتقاطع في بعض الأحيان وتتفارق أحياناً في طرائق المعالجة والنظر إلى الواقع والمجتمع. ظهرت رواية «باسمة بين الدموع» لـ: عبد السلام العجيلي عام (١٩٥٩م)، وظهرت روايتا فاضل السباعي «ثم أزهر الحزن» عام (١٩٦٣م)، و«رياح كانون» عام (١٩٦٣م)، وكانت رواية «جيل القدر» لمطاع صفدي عام (١٩٦٠م)، ورواية «المهزومون» لـ: هاني الراهب عام (١٩٦١م)، ورواية «العصاة» لصدقي إسماعيل عام (١٩٦٤م)، وبعد ذلك بقليل ظهر حيدر حيدر، ثم توسعت ظاهرة الرواية في عقد السبعينيات من القرن الماضي، وما بعده إلى يومنا هذا.

تفاعل الروائيون السوريون منذ وقت مبكر مع الإنجازات التي عرفها القرن العشرون على صعيد السرد الروائي، ولم يكن كتّابنا مجرد متلقّين للتأثيرات الأوروبية، أو رجعَ صدىً للرواية في الغرب؛ بل كانت لهم رؤيتهم الثورية لواقعهم الاجتماعي وعملوا بكل السبل من أجل تغييره نحو الأفضل، وتكريس العدالة الاجتماعية وقيم الحرية والتقدمية في أوطانهم. ومع حنا مينه والأدباء الذين جاؤوا من بعده لم تعد الرواية أو الإنتاج الأدبي حكراً على أبناء الإقطاعيين والبرجوازيين. بل صار للطبقات الفقيرة والمهمَّشة صوتها الجديد والقوي.

هذه الموجة الجديدة من الرواية، أطلق بعض كتَّابها على أنفسهم صفة الطليعية. والروائي الطليعي يعني أنه تغييري في الواقعين الذاتي والموضوعي وفي الخطاب الفني في الشكل والمحتوى، وهؤلاء من المتحمسين بقوة للتفاعل مع مجتمعهم وطبقتهم الاجتماعية من جهة، وجعل مجتمعاتهم تتفاعل مع المعاصرة ومع العالم. ويتميز هؤلاء الطليعيون بروح نقدية جريئة للواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والتاريخي.

في كتاب الأديب اللبناني الراحل عصام محفوظ: «الرواية العربية الطليعية والشاهدة، الصادر عن دار ابن خلدون ـ بيروت عام ١٩٨٢م»، يقول عن حنا مينه: «**في «المستنقع» يكتب**

حنا مينه شبه سيرة ذاتية، ذكرتني بأروع الذكريات، وكان تذكيراً مقصوداً من الكاتب. لقد صور هـذا الروائـي السوري الممتاز ببساطة كلية شبيهة ببساطـة أسلوب غوركي في سيرته الشهيرة (طفولتي) مرحلةً هي الأهم في ذاكرتنا النضالية. وراح يعيد إلينا ما كدنا أن ننساه».

ويتابـع عصام محفوظ محتفيـاً برواية المستنقع: **«لـم يكن حنا مينه بحاجـة إلى خلق شخصيـات أبطالـه لتصويـر الواقـع، كان يكفيه -وهـو صاحب الذاكـرة الشديـدة الحساسية كذاكـرة كل فنان- أن يلتفت إلـى طفولته. إنه نموذج جيد لوصف تلك الانتقالة الاجتماعية والسياسيـة فـي منعطـف بالغ الأهمية في تاريـخ منطقتنا. كان يكفيـه أن يسرد قصة حياته التـي علـى الرغم من خصوصيتها، فهي تمثّل حالة عامة، طالما أنه عرف كيف يوحد النظر إلـى الخـارج والداخل معاً. كان يكفيه أن يفعل ذلك ليكون فـي الطريق الصحيحة لتسجيل وثيقـة فنيـة هـي أشبه بالملحمـة الإنسانية... إن هـذه الرواية تستحق أن تقـف شامخة بين كلاسيكياتنا الروائية في هذه المرحلة».**

ويقول أيضاً في السياق نفسه عن الرواية الطليعية العربية:

«حنـا مينـه أحد أهـم الروائيين في جيـل الخمسينيات في سورية إن لـم يكن أهمهم، في المرحلـة التـي شهدت ذروة تفتح الرواية العربية على الواقعية النقدية... هو منذ المصابيح الزرق باشر هذا الخط القوي الذي راح يتعمّق في الاتجاه الملحمي الشعري، كما في روايته «الياطر» ذات المونولوج الداخلي التي تتوج مرحلة متقدمة في خط تطور هذا الروائي».

ولعل ناقداً جاداً يلتقط هذه الإشارة المهمة والعبقرية التي وردت في النص المقتبس من كتـاب عصام محفوظ المذكور حول الاتجـاه الملحمي الشعري في روايات حنا مينه، ويتوسع فـي البحـث في هذا البعد على غـرار الناقد الروسي باختين في دراستـه الشامخة لشعرية دوستويفسكي.

الواقعية الجديدة التي شيّدها حنا مينه

واقعيـة حنـا مينه، راسخة، ولا جـدال فيها من حيث الوضوح فـي الرؤية، وفي توظيف الخيـال والمعرفة والأسطورة لصالح الواقعية، وفي التعاطي أيضاً، مع المكان والزمان، وفي التناسـب في مكونات البناء السردي، ونمو الشخصيات، وفي اللغة المستخدمة... إلا أن حنا المبـدع الفنان في السرد، يوظف عناصر إضافية في البناء السردي الخاص به، مثل الرموز والأساطير البدئية للمنطقة، وقد أشارت الناقدة اللبنانية رفيف رضا صيداوي في مقال عن

حنا مينه، بعنوان: «الواقعية والأسطرة/ حدود التداخل بين الواقع والأسطورة في روايتين لـ: حنا مينه» إلى البعد الأسطوري في رواية «الشمس في يوم غائم» تقول: «**إن الحكاية في رواية الشمس في يوم غائم، حكاية لا تمت إلى الواقعية بصلة، إنها حكاية فتى يسعى عبر الرقص إلى التوحد مع امرأة تخيَّل وجودها. وقد جعلته الأسطورة، أي أسطورة المعبد العائدة إلى آلاف الأعوام، والتي تحكي قصة شاب تعلّق بصورة امرأة في معبد وجعل يرقص لها حتى خرجت الصورة من الصورة، جعلته يؤمن بجدوى مسعاه. وبناء على هذه الحكاية المبنية على الأسطورة جرى تشييد بنية روائية يتداخل فيها المدهش والعجائبي...**».

غير أننا لا نوافق الناقدة رفيف صيداوي على أن الرواية لا تمت إلى الواقعي بصلة، فالأسطورة جزء من الواقع.

يؤكد حنا مينه أنه واقعي حتى اللُّب، ويستشهد بالناقد الفرنسي «بيير مارتينو» الذي يقول: «**الواقعية هي ذلك التيار الزاخر الذي يجرف في مساره كثيراً من الأيديولوجيات والفلسفات، والذي اغتسل بمائه معظم كبار الكتّاب العالميين في القرنين الأخيرين**».

ويؤكد حنا ذلك باستشهاد آخر للناقد «هاري ليفين» يقول فيه: «**لم توجد على الإطلاق مدرسة أدبية سوى الواقعية، إذ لم يكن أحد على تمام الوعي بعمله مثلما كان الكتاب الواقعيون**». من كتاب: الجسد بين اللذة والألم لـ: حنا مينه ـ الصادر عن الهيئة العامة السورية للكتاب.

وعن واقعية حنا مينه، كتب الروائي والقاص الراحل جورج سالم، وهو يكتب عن رواية «الشراع والعاصفة» يقول: «**في هذا العالم الغني الصاخب يحملنا حنا مينه بمهارة روائي كبير يعرف كيف يمسك بخيوط الرواية وأشخاصها، وكيف يشد القارئ ويضغط على عوطفه ويحفّزها... ومردُّ ذلك في اعتقادنا يعود إلى التعاطف الشديد الذي أبداه الروائي تجاه بطله، وإلى الطريقة الواقعية التي اتبعها في كتابة هذه الرواية**».

للواقعية قوة تأثير مضاعفة، والدليل على ذلك أن كل المدارس التي حاولت أن تتملَّص من الواقعية في السرد انحسرت في نهاية المطاف لمصلحة الاتجاه الواقعي.

والذين يعرفون حنا مينه عن قرب، يدركون مدى التصاق حنا بالواقع، ومنهم صديقه شوقي بغدادي الذي يقول في مقدمته لـ«المصابيح الزرق»: «**إن شخصيات حنا مينه في الرواية حقيقيون ومعروفون للناس في مدينة اللاذقية**».

روائي البحر الأول

يكتب سعيد حورانية بروحه الذكية المرحة عن رفيق دربه الأدبي والنضالي الطليعي: «**حنا مينه من رواد البحر في الأدب العربي، البحر الذي لم يعرف سبيله إلى أدبنا منذ رحلات السندباد في ألف ليلة وليلة، على الرغم من أن الأرض العربية في مجملها تعيش على شاطئه**»!

معظم روايات حنا مينه بيئية، إذ ولد خياله وشبَّ في اللاذقية وعلى الشواطئ وفي المرافئ. روايته الشراع والعاصفة وحدها كرسته كروائي بحر ملحمي أشبه بجورج أمادو.

أشار النقاد إلى البعد المائي في روايات حنا مينه، وهنا ننوه بمقال بعنوان: «حنا مينه ومياه الولادة الدائمة» كتبه الدكتور يوسف الحمادة، وورد في نهاية كتاب «حنا مينه، الجسد بين اللذة والألم»، وفيه يستفيض الباحث ببراعة في الحديث عن دلالات الماء في أدب حنا مينه، وعن البعد الأسطوري والرمزي في الماء والبحر والعاصفة والأنواء، يقول: «**إن للماء عند مينه وجهين، وجه مميت وآخر محيي، وإن هذا التصور لا يبتعد عما تقوله نصوص عديدة، خاصة نصوص أسطورية، أسهمت في تكوين ثقافتنا، في هذه المنطقة من العالم**».

للناقد اللبناني الراحل محمد دكروب رأي في موضوع البحر عند مينه، وهو ممن عايشوا حنا مينه طويلاً، وهو يرى أن عوالم حنا مينه كلها رحبة وكثيرة التنوع، كأنك تدخل بحراً من الناس متلاطم الأمواج، يقول دكروب: «**وكما صار القراء العرب يعرفون، فليس للبحر من وجود فعلي في أدبنا الروائي العربي الحديث، كما هو موجود بجلاله وعمقه واتساعه، في عالم حنا مينه الروائي... لكن البحر الذي دخل معظم روايات حنا مينه، ليس هو تماماً ذلك البحر نفسه الذي ملأ طفولته وصباه وشبابه، ولا يزال... فإذا تأملنا جيداً في بحر حنا مينه، إذا حاولنا التوغل فيه بعيداً، وعميقاً، نجد أن البحر هنا ليس مكاناً جغرافياً فحسب، وإنما هو ساحة نضال وصراع...**».

السيرة الذاتية الروائية

العالم الروائي المتعدد، الرواية الواقعية، روايات البحر، السيرة الروائية: القاسم المشترك بين هذه الأنماط، هو أنها روايات كتبها روائي واقعي ملحمي، عميق الرؤية ممتلئ بالمعرفة الأسطورية لثقافة المنطقة وله فهم عميق لإنسان بيئته.

ثلاثية حنا مينه السِّيَرية: «بقايا صور»، و«المستنقع»، و«القطاف» هي سيرة روائية، والسيرة الروائية عرفها الأدب العالمي والأدب العربي أيضاً، منها على سبيل المثال: «اعترافات

جـــان جاك روسو» وروايتا «طفولتي» و«جامعاتي» لمكسيم غوركي، وفي الأدب العربي: «دعاء الكروان» لطه حسين، وثلاثية: «الدار الكبيرة» للروائي الجزائري محمد ديب...

تقـــول الناقدة **يمنى العيد** عن ثلاثية حنا مينـــه السيرية: «**إن حكاية السيرة في الخطاب الروائي عند مينه، ممارسة إبداعية، تفتح هذه الحكاية على أفق إنساني، وتعبِّر عن وعي جمعي عـام، وتجعل بالتالـي من هذه الحكاية مرجعـاً بخصوص الرواية العربيـة، ويحقق لنمطها الواقعي شرعيته**». مجلة الطريق، العدد (٦)، السنة الخامسة والخمسين، (١٩٩٦م).

وبهـــذا الخصوص تنقل **يمنى العيد** عن الناقد «**كليف جيمس**» قوله: «**إن معظم الروايات الأولى هي سيرة ذاتية مقنَّعة**». وتعقب الناقدة على ذلك بالقول: «**إن معظم الروايات العربية هـي روايـات أولى، أي إنها سِيَرٌ ذاتية مُقنَّعة، تروي حكاية الذات في بحثها عن ذاتها المُقتَلَعة مـن حيـاةٍ هي حق لها، ومـن تاريخ هو تاريخهـا المستلب. ذاتٌ مقموعةٌ فـي واقعها المعيش المحكوم بأكثـر مـن سلطـة... هذه الذات هـي في آن ذوات تتشـارك في البؤس، وتتناظر في المعاناة، وتتلاقى في البحث عن المعرفة**».

وخلاصـــة الأمـــر عند يمنى العيد أن حنـــا مينه في ثلاثيته هذه، لا يقـــدم حكاية سيرته الذاتيـــة فحسب، بـــل يقدِّم التجربة الروائية أيضاً، أي إنَّ هـــذا المسعى الإبداعي النبيل في تمييـــز نمط روائـــي عربي، وهو تمييز لا يستند إلى الجـــرأة والصراحة في قول ما يتعارض والتقاليد الاجتماعية، والأخلاق الأسَرية، بل إلى نمط روائي قادر بشفافيته اللغوية وبواقعيته البنائيـــة، أن يحافـــظ، كما يقول المؤلف، على البساطة، وهـي غيـــر التبسيط. لأن البساطة، حسب رأي مينه، لا يجيدها إلا المبدعون الحقيقيون.

بحّار السرد أو رُبَّان السفينـة السردية

كان حنـــا مينـــه ربّاناً فـــي مغامرة السرد الروائـــي العربي، وشيَّد بنيانـــاً عالياً له مكانته السامقة في وجدان القرّاء العرب.

فـــي شهادة عميقة ومؤثـــرة، كتبت **الدكتورة نجاح العطار** شهادتهـــا في «حنا مينه» تحت عنوان: «**شهادة موضوعية بكاتب أعرفه**»، جاء فيها:

«**ولعله يكفي أن نعود إلى طفولة الكاتب التي سجَّلها بشكل روائي لا مثيل له، وبواقعية وشاعرية فـي ثلاثيته الشهيرة التي تبدأ بـ«بقايـا صور» لندرك سرَّ هذه العبقرية الخارقة التي جعلته أقوى مـن ظـروف مستحيلـة، يسقط تحتها أي إنسان آخـر، ويضيع في دروب الحيـاة، في حين استطاع**

هو أن يحولها إلى آيات فنية، أبكت قراءها طويلاً، رجالاً ونساء، من مختلف الأوساط والبيئات والإمكانات...»، مجلة الطريق البيروتية، العدد السادس، السنة الخامسة والخمسون، (١٩٩٦م).

كُتب كثير عن مكانة حنا مينه في خارطة الرواية العربية، فهو بما لا يقبل الدحض أو التشكيك سيّد من فرسان الرواية العربية يقف جنباً إلى جنب مع **نجيب محفوظ** وروائيين عرب كبار، في قمرة القيادة.

يقول محمد دكروب:

«شاد حنا مينه عمارة روائية هي بين الأهم في العمارات الروائية العربية... وخلق حشداً هائلاً من الشخصيات والحيوات، حتى لتعجز عن حصرها عدداً، وبينها شخصيات؛ معالم في الرواية العربية الحديثة: أبو فارس، الصفتلي، الطروسي، ماريا، زكريا المرسنلي، شكيبة، صالح حزوم، زنوبة، مريم السودا، مفيد الوحش، لبيبة، الرجل العجوز، ديمتريو، إبراهيم الشنكل... ومئات من الشخصيات: مناضلين، ومحتالين، شجعان، وجبناء، زعماء، ولصوص، وفقراء معدمون، وأغنياء كبار...».

لا يوجد في أدبنا الروائي كنجيب محفوظ، وحنا مينه وعبد الرحمن منيف، استطاعوا أن يرسِّخوا شخصيات روائية ذات ملامح لا تُنسى، ولعلّها ميزة من ميزات الرواية العربية البلزاكية، لم يجهد كتّاب الرواية العربية الجديدة في مقاربتها.

وعن مكانة الروائي نجيب محفوظ في وجدان حنا مينه، كتب مينه مقالاً بعنوان:

«نجيب محفوظ أستاذي وزميلي في البناء الروائي» جاء فيه:

«لقد قلت، وبي جنف عن التكرار، في كل المقابلات الصحفية التي تلت ذلك: إنني ونجيب محفوظ الروائيان العربيان الوحيدان اللذان يملكان عالماً روائياً متكاملاً، فيما أعلم، ولم يعترض أحد من النقاد، أو زميل من الروائيين على هذا القول...». من كتاب: الجسد بين اللذة والألم، (ص٣٩٩).

لم يكن حنا مينه بعيداً عن هاجس التحديث، وقد ظهر ذلك جليّاً في رواية «**الشمس في يوم غائم**» و«**الياطر**» وحتى رواياته الأخيرة، ما يثبت تفاعله مع الأطروحات الجديدة وفروسيته في حلبة الرواية وميادينها الكلاسيكية والجديدة. يقول «مينه» عن علاقته بالمعاصرة: **«إنني ألح على فهم روح العصر، لأنَّ في فهمه وحده إنقاذاً للإنسان من ضيق الأفق الذي يبعث على الملل، ويتطلب الجهد والاجتهاد الدائمين. ومن المفروغ منه أن فهم: البيئة،**

الطبيعة، الإنسانية، انطلاقاً من فهم الوطن، هو الذي يأتي عن طريق المعرفة، ولا يغتني إلا بالممارسة. ويبقى العمل على أساس الرؤية الواضحة للبيئة، للوطن، للعالم، هو الذي يحدد سعينا لإنتاج إبداع لا يقلُّ تجلياً فنيّاً عن الإبداعات العالمية».

إن المغامــرة الروائية منذ التأسيس حتى اليوم قد نضجت منذ ظهور حنا مينه، والكتابة نفسها هي مغامرة، على حد قول **جورج سالم**.

عرفنا الراحل الكبير روائياً وقاصاً وكاتبَ مقال لا يُشَقُّ له غبار، وهو من كُتّاب الأساليب في كتابة المقــال والزاوية الصحفيين، وتظهر في كتاباته النقدية الثقافة العميقة، ولا سيما فــي تذوقه للشعر العربي، وتكثــر استشهاداته المهمة في أبيات من الشعر يُطعِّم بها مقالاته، فتــزداد حلاوة ورونقاً، ومــن شعرائه المفضلين كما يبدو: المتنبــي، البحتري، أبو تمام، أبو العــلاء، ومــن المعاصرين: بدوي الجبل، إذ يــكاد لا يخلو مقال لحنا من ذكــر أو إشارة إلى الشعراء البدوي، والجواهري، وإلياس أبو شبكة، وسعيد عقل، ووصفي قرنفلي، ونزار قباني، ومحمــد الماغوط... ومن شدة حبّــه وشغفه بالشعر يخال القارئ أنــه كان يرنو إلى مملكة الشعراء، ولم ينل هذا الرجاء إلا بالتذوق.

أهم المصادر والمراجع

(١)- الرواية اليوم، مالكولم برابري، ترجمة: أحمد عمر شاهين، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ٢٠٠٥م.

(٢)- حركية الإبداع، د.خالدة سعيد، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٣)- الرواية العربية الطليعية والشاهدة، عصام محفوظ، بيروت، دار ابن خلدون ١٩٨٢م.

(٤)- مجلة دراسات اشتراكية، عدد خاص عن: الرواية السورية المعاصرة العددان (١٨٢) و(١٨٣)، دمشق، عام ٢٠٠٠م.

(٥)- المغامرة الروائية، دراسات في الرواية العربية، جورج سالم، سورية، دمشق، اتحاد الكتاب العرب، ١٩٧٣م.

(٦)- مجلة الطريق، بيروت، العدد (٦)، السنة الخامسة والخمسون، ١٩٩٦م.

(٧)- الجسد بين اللذة والألم: حنا مينه، سورية، دمشق، الهيئة العامة السورية للكتاب، ٢٠١٢م.

(٨)- بعض روايات حنا مينه...

الينابيع السرّية لفلسفة عبد الرحمن بدوي

د. علي محمد إسبر

يُعدُّ عبد الرحمن بدوي (١٩١٧-٢٠٠٢م) واحداً من أهمِّ المفكرين العرب الذين أسهموا في تطور الفلسفة، في الثقافة العربيّة المعاصرة، نظراً، لما قدَّمه، من مؤلفات وتحقيقات وترجمات، تكاد تشمل ميادين الفلسفة كلها؛ إلا أنَّ بدوي عَدَّ نفسه فيلسوفاً وجودياً ذا مذهبٍ خاصٍّ، مؤكداً، أن «فلسفته هي الفلسفة الوجوديّة في الاتجاه الذي بدأه هيدجر». ولا غَرْوَ أنَّ الفيلسوف الألماني مارتن هيدغر (أو: هيدجر وفقاً للترجمات المصرية) Martin Heidegger (١٨٨٩-١٩٧٦م)، كان قد وطَّد دعائم مذهبٍ فلسفيٍّ وجوديٍّ متميِّز، حاول فيه أن يقدِّم «شرحاً للسؤال عن معنى الوجود Exposition of The Question of The Meaning of Being». ولم يكن في وسعه تقديم هذا الشرح إلا عبر «تحليلٍ أنطولوجيٍّ لـ (الدازين Dasein= الموجود الإنساني) بوصفه كشفاً عن الأفق المتعلّق بتفسير معنى الوجود عامّة». لكنَّ بدوي اعتقد أنّه لم يقتفِ أثر هيدغر على نحوٍ تام، بل أعلن اختلافه معه، مبيِّناً، أنّه «تمتاز وجوديته من وجودية هيدجر وغيره بالنزعة الديناميكيّة التي تجعل للفعل الأولويّة على الفكر»، ولذلك استند في فهمه لمعنى الوجود إلى تجربةٍ وجدانيَّةٍ مباشرةٍ تعانيها الذَّات الإنسانيَّة في مواقف وجوديَّةٍ مختلفةٍ.

وقد سعى بدوي في كتابه «الزّمان الوجوديّ»[١] إلى أن يؤسِّس اتجاهاً فلسفيّاً وجوديّاً ارتأى أنّه جديدٌ كل الجدّة، إذ حاول فيه استخلاص معاني الوجود، بصورةٍ خاصّة، بوساطةِ وضعه

للوحة مقولاتٍ سمّاها مقولات العاطفة والإرادة وقال بهذا الصدد «آخر محاولة لوضع لوحة مقـــولات هي تلك التي قُمنا بها فـــي كتابنا الزمان الوجودي». ويبدو أنَّ قصدَ بدوي من قوله هذا أنّه آخر فيلسوف قام بوضع لوحة مقولات ولم يأتِ بعده من تجاوزه في هذا الأمر.

وتطلق المقولات، عموماً، على «كُلِّ تصوُّرٍ ذي مفهوم واسع تندرج تحته الأفكار والوقائع». وكان أول من عُنيَ بوضع لوحة مقولات في تاريخ الفلسفة هو الفيلسوف اليوناني أرسطوطاليس (٣٨٤-٣٢٢ق.م). ويتحدَّد لفظ المقولة (قاطيغورياس) عند أرسطو من حيث إنّه يدلُّ على «الإضافة أو الإسنـــاد: فعلى ذلك المقولاتُ أمورٌ مُضافة أو مُسنـــدة أو مَقُوْلة أي محمولات؛ أو بتعريف أدق: المقولة معنى كليّ يمكن أن يدخل محمولاً في قضيّة».والمقولات عند أرسطو هي الجوهر وأعراضه التسعة، الكيف والكم والإضافة والمتى والأين والوضع والفعل والانفعال والمِلك.

وقد استمرت لوحة المقولات، التي وضعها أرسطو على امتداد تاريخ الفلسفة، في العصر الوسيـــط عند المشتغلين بالفلسفة مـــن المسيحيين والمسلمين، وصـــولاً، إلى بداية العصر الحديث إذ ابتكر الفيلسوف الألماني إمانويل كانط «Kant» (١٧٤٢-١٨٠٤م) لوحة[٢] مقولات جديـــدة. ويأخذ كانط على مقـــولات أرسطو أنَّه «اقتطفها باندفاع كما عرضت له». ومن هذا المنطلـــق «يُحدّدُ كانط طبيعـــة المقولات بأنها الأشكال الأساسيـــة لتركيب المعطيات ابتغاء الوصول إلى وحدة التجربـــة الموضوعية؛ وبأنّها الشروط القبليّة لتكوين التجربة، وهي لهذا ضروريّة لكلِّ تجربة ممكنة». وعلى هذا الأساس، انتهى كانط إلى أنَّ المقولات ذاتيَّة، أي إنّها موجـــودة في ذهن الإنسان، وليس في الواقـــع الموضوعيِّ الخارجيّ.وقد اعتقد عبد الرحمن بـــدوي في هذا السّيـــاق أنّه لم تظهر أيّ محاولة لوضع لوحة مقولات جديدة من أيِّ فيلسوف بعـــد كانط؛ لأنَّ ما أُنجزَ في رأيه فحسب هو أن جـــاءت النقديّة الجديدة في فرنسا وألمانيا وواصلت عمل كانط في المقولات، وحاولت تنقيحه أو تعديله.

غير أنَّ بدوي تجاوز مقولات هيغل[٣] Hegel (١٧٧-١٨٣١م) وموقفه الذي بناه على أساس نقـــده لمقولات كانط إذ أشار إلى مـــا عنده من «عيب خطير وهو أنَّه لم يدرس مضمون هذه المقولات، ولا العلاقات الدقيقة بين المقولات ببعضها بعضاً وإنما عُني بدراستها ليعرف هل هي ذاتية أم موضوعية». وبما أنَّ كانط كان قد انتهى إلى أنَّ المقولات ذاتيَّة، فإنَّ هيغل نظراً لتعمُّقه في دراسة المقولات توصَّل إلى نتيجة أساسية بالنسبة إليه وهي أنَّ المعرفة من حيث إنَّها لا تقوم إلا على التصورات، فإنَّ هذا يُفضي إلى أنَّ «الموضوع نفسه لا يوجد إلا من حيث

هـــو مجموعة من الكليات ومن هنا كانت الكليات موضوعية».و معنى ذلك هو أنَّ المقولات لا تكـــون ذاتيَّــة قائمة في الذهن كما ارتــأى كانط، وإنّما موضوع المعرفــة بحسبانه أساساً كلياً، لا يمكن أن يوجــد إلا وجوداً موضوعياً وذلك كي تتحقّق المعرفة، والوجود الموضوعي للكليات هو في حقيقته وجود المقولات. «المقولات -إذن- موضوعية فهي الماهية الأساسية للأشياء أو هي العمود الفقري للعالم». والسؤال المطروح الآن هو كيف توجد هذه المقولات أو الكليــات في رأي هيغل؟ هنا يؤكد هيغل أنَّ «الكلــيَّ لا يوجد وجوداً فعلياً للعين الخارجية علــى أنَّه كلي، فالنوع بما هو نوع لا تدركه الحواس، وقوانين الأجرام السماوية ليست مكتوبة في السماء:إنَّ الكُليَّ لا يُرى ولا يُسمع؛ لأنَّ وجوده من أجل العقل وحده».

هـــذا، وبالمقابل وفي اتجاه جديد جاء سيرن آبي كيركغور[٤] Soren Aabye Kierkeggard ووضـــع رؤية جديدة مختلفة لحقيقـــة المقولات في أفق نقده لفلسفـــة هيغل، وصارت فيما بعـــد مُنطلقاً لكل الفلاسفة الوجوديين؛ فهو يرى على عكس هيغل أنَّ المقولات ليست كليات موضوعية، وإنَّما تكون «مهمة الفيلسوف هي استخراج العناصر الأساسيَّة في الوجودِ الإنسانيِّ وهو ما يسميه كيركجورد بالمقولات».[٥]

كما أنَّ بدوي أغفل الإشارة إلى هيدغر من حيث إنه عُنيَ بوضع مقولات وجوديّة خاصّة بسياق فلسفتـــه إذ قدّمَ «تفسيراً أصيلاً لمشروع الأنطولوجيا (=علم الوجود)، وبناءً على ذلك قدَّم أيضاً تفسيـــراً لأصل المقولات الأنطولوجية Ontological categories». والحقيقة أنَّ هيدغر «قد ميَّزَ صراحـــةً بين مقولتيـــن للوجود: الأولى هي:التهيؤ -في- متناول اليـــد «readiness – to hand»، والثانية هي: الحضور- في- متناول اليد «presence – at – hand». ويستخدم هيدغر هاتين المقولتين في أفق الأشياء- في- العالم «فالأشياء الحاضرة- في-متناول اليد هي التي تكون علـــى نحوٍ صارم مستقلة عن الأشخاص، وموضوعيـــة، ومتفاعلة سببيّاً، وهي موضوع للبحث العلمي الطبيعي؛ أما الأشياء التي هي تهيؤ -في- متناول اليد. تتحدّد على أنها ما تشيع فيها القيم الإنسانية والدلالات».

ولا غـــروَ أن هيدغر يؤكد أنّه «بالإضافة إلى هاتيـــن المقولتين، يوجد الموجود الإنساني human being، أي الدازايـــن»، ومن ثمَّ، فإن الدازايـــن يعاني حالاته من همٍّ وقلق ومخاطرة وعلوٍ... إلخ دونَ أن يكون منفكاً عن هاتين المقولتين بالإطلاق وسوف تتبين كيفيَّة تأثُّر بدوي بذلك في سياق البحث.

وعلى أي حال، شرع بدوي، في وضع لوحة مقولات اعتقد من دون تدقيق أنّها جديدة كل الجدة بعد مقولات كانط إذ ارتأى أنَّها قائمة على فهمه الدقيق لمعنى الوجود، بصورة مبتكرة، حاول فيها اجتناب معايير التفكير المنطقي، مستعيضاً عنها بشعورٍ مباشرٍ تهبه للذّات الإنسانيَّة تجاربها الوجوديَّة العميقة.

الشُّعور بالوجود

يفهم عبد الرحمن بدوي الوجودَ على أنَّه زمانيٌّ في جوهره وطبيعته، ومن هذا المنطلق يتبيّن أنّ «كُلَّ ما يتصف بصفة الوجود لا بدَّ أن يتصف بالزّمانيّة». ويتحدّد معنى الزّمانيّة في هذا المنظور بأنه ليس احتواء الموجود في الزمان أو خضوعه للزمان فحسب، لكن كُلّ «ما يدعونه «فوق الزمان» أو «خارج الزمان» هو أيضاً زمانيٌّ، وزمانيٌّ بالمعنى الإيجابيّ». وهذا يعني أنَّ الفصل بين الوجود والزمان غير ممكن، لأنَّ أيَّ موجودٍ في الوجود إذا كان غير زمانيٍّ، فهذا يفضي إلى أن يكون مستقلاً تماماً، ومن ثمَّ سلبياً إزاء الموجود الإنسانيّ الذي لا يوجد إلا من حيث هو مُكتنف في الزمان، فهذه العلاقة الصميميّة بين الوجود والزمان هي أصل وجود الموجودات عامةً، فهي موجودة لأنّها زمانيّة، وهي زمانيّة لأنّها موجودة. لذلك «صفة الزمانية إذن تطبع نفسها على كل موجود وتشيع فيه روحه الحقيقية؛ وهي المقوّم الجوهريّ لماهية الوجود، والفاعل في تحديد معناه والصورة التي على نحوها يبدو». ومن هنا اعتقد بدوي أنَّ تفسيره للوجود في أُفق الزّمانيّة قد حقّق نُقْلَةً نوعيّة في تاريخ الفلسفة .وهذا دفعهُ إلى أن ينعت هذا التفسير عينه «بأنه ثورة كوبرنيكيّة في علم الوجود».

والنتيجة التي انتهى إليها بدوي أنَّ صفة الزّمانيّة تُعَدُّ المقوّم الجوهري لماهية الوجود ونعتها بأنّها ثورة كوبرنيكية. في علم الوجود كان قد سبقه إليها هيدغر عندما حاولَ في القسم الأول من كتابه «الوجود والزمان» «تفسير الدازاين[٦] Dasein من جهة الزمانيّة Temporality، وإيضاح الزمان بوصفه الأفق المتعالي Transcendental Horizon للسؤال عن الوجود». وتوصَّل من هذا التفسير إلى أنَّ الوجودَ زمانيٌّ في حقيقته بالنسبة إلى الدازاين (= الآنية أو الموجود الإنساني) .وآية ذلك أنَّ «وجود الدازاين يحقّق معناه في الزمانية Temporality». وإذا كان ذلك كذلك، فإنَّ معنى الوجود عامةً ينبغي أن يُفهم في أفق الزمانيّة؛ لأن وجود الإنسان الزّمانيّ هو الذي يُحدّد معنى الوجود في جملته، من حيث إنَّ الإنسان هو الوحيد من

بيــن الموجودات كلّها، الذي يُعدُّ «الوجودُ مسألةً للتفكير بالنسبة إليه».وعليه، يظهر أنَّ الثورة الكوبرنيكيــة التي ادَّعى بدوي أنّه حقّقها في علم الوجود كان مسبوقاً إليها من هيدغر، هذا إذا لم يكن قد أخذها عنه دونَ أن يصرّح بذلك.وهذا ما سوف نبحث فيه.

وبما أنَّ بدوي قد عيَّن الوجود على أنّه زمانيٌّ، يصيرُ الوجود حضوراً زمانياً حياً ومباشراً، فيرتبــطُ الموجود الإنساني معه بعلاقةٍ أساسية إلى أقصى حدٍّ. وبذا لا يعود العقل الإنساني المعَــوَّلُ على الفكر المجرّد قــادراً على منح الشعور الحقيقي بالوجــود. ومردُّ ذلك إلى أنَّ «الفكــر المجرَّد انتــزاعٌ للنفس من تيار الوجود الحيّ وانعزالٌ فــي مملكةٍ أخرى تذهب منها الحياة المتوترة الحادّة ولا يسودها فعلٌ وحركة، بل صيغٌ خارجيّة عن الوجود لا تنبضُ بدمه». وهــذا يدلُّ على أنَّ العقــل الإنسانيّ إذا توسّل الفكر المجــرَّد القائم على تفسير الوجود من خلال ردّه إلى أسبابٍ أو عللٍ أو إقحامه في منظومات وأنساق... إلخ. فإنّه يسلبُ من الوجود طابعه الحيَّ، وهذا يؤول إلى ألّا يبلغ الشعور بالوجود مداه المنشود.

وعليــه، كيف يبلغ الشُّعور بالوجود ذروته؟ والجواب وفقــاً لـ «بدوي»: إنَّ هذا البلوغ عينه يتمُّ في «حالة النزوع المشبوب العاطفة، فهي حالة تنتسب إذن إلى الإرادة والعاطفة أولى من انتسابها إلى العقل والفكر».ومن هنا يظهر أنَّ «حالة الفعل الباطن» هي التي يبلغُ فيها الشعور بالوجــود أعلى درجة له، لأنَّ هذه الحالة عينها تقتضي من أجل تبيانها وكشفها «أن ننشدها في مقولات للعاطفة والإرادة نضعها مكان مقولات العقل التي لم يُعنَ الفلاسفةُ بغيرها حتى الآن».وبناءً على هذا الكلام، يُلاحظ أنَّ بدوي يروم أن يستبعد مقولات العقل التي سادت في تاريــخ الفلسفة ليُحلَّ محلّها مقــولات للعاطفة والإرادة تتعالق من جهة الموجود الإنساني مع الموجودات كلِّها، لكن من حيث هي زمانية أساساً.

ولا ريب أنَّ موقف بدوي المضاد للنزعة العقلية موجود مسبقاً في نقد كيركغور للفلاسفة وللمفكريــن المثالييــن والعقليين إذ كثيراً ما أشــار كيركغور إلى أنَّ «هــذا المفكِّر المثالي، أو العقلــي، يتحوَّل- فــي نظر نفسه- إلى موضــوع، أي إنّه يتوقف عــن أن يكون موجوداً». وقــد رفض كيركغــور أن يصير الإنسان موضوعاً للتفكير العقلــي بحيث يُفهم في أفق نزعة موضوعيــة مزعومة تفتقر إلى الحياة وتعطي الأولويــة للموضوع على الذات، «فأقام الذاتية مــكان الموضوعية ومعنــى الذاتية عند كيركيجورد أننا نستطيع بقــوة العاطفة وقوة الشهوة الوصول إلى حقيقة وجودنا».والحــق أنَّ مقولات العاطفة والإرادة التي ينشدها بدوي ليست

في صميمها سوى توكيد الذاتية عند كيركغور على أساس أنَّ قوتَي العاطفة والشهوة تحلان محلَّ العقل والمنطق في إرشاد الإنسان إلى بلوغ حقيقة وجوده.

الطابعُ الديالكتيكي لكلّ ما هو موجود

يشترطُ بدوي أنّه «لوضع لوحة هذه المقولات (= مقولات العاطفة والإرادة) يجب أن نراعي الطابع الديالكتيكي لكلِّ ما هو موجود».وهذا يعود إلى أنَّ الوجود مُكوَّن من أضداد، بمعنى أنَّ «كلَّ ما فيه يتصف بطابع التناقض». وما يدلُّ على طابع التناقض دلالة وجوديّة حقيقية هو «الممكن». وتفسير ذلك أنَّ «الإمكان بمعناه الحي الحقيقي الإيجابي لا بدَّ أن يشمل القطبين المتنافرين، وإلا فلا معنى للإمكان إذا كان من ناحيةٍ واحدة، بل سيكون حينئذٍ فعلاً، لا إمكاناً» وهذا يؤول إلى أنَّ كلَّ موجود هو في أصله أو ماهيته إمكان، وإذا كان ذلك كذلك، يجب أن يكون في الوجود المتحقق الطابع الذي يحدّد ماهيته وأصله وهو طابع الإمكان، أي طابع التناقض. ويؤكِّدُ بدوي طابع التناقض هذا قائلاً: «من الضروري إذن أن نقول بوجوده حتى بعد الانتقال من الإمكان إلى الواقع، أو من الوجود الماهويّ[٧] إلى الآنيّة[٨]»؛ لكن ثَمَّ إشكاليّة يثيرها تأكيدُ بدوي ضرورةَ القول بوجود طابع التناقض حتى بعد الانتقال من الإمكان إلى الواقع، لأنَّ الإمكان يكون مسبوغاً بطابع التناقض في حالِ أنّه إمكانٌ فحسب، بسبب أنَّ الإمكان يعني ما يجوز أن يوجد ويجوز ألا يوجد، أي إنّه وضعٌ قائم بين الوجود والعدم. وإذا انتقل هذا الوضع إلى الوجود أو إلى العدم، فإنّه لا يمكن أن يُعدُّ بعدُ إمكاناً، لأنّه يصير وجوداً فعلياً متحققاً في الزمان، هذا في حال انتقاله إلى الوجود، ويصير لا وجوداً في حال انتقاله إلى العدم، ومن ثمَّ هذا يؤدي إلى نزع طابع التناقض عنه.

غير أنَّ بدوي ضرب صفحاً عن هذه الإشكالية، مُصِرّاً، على وجود طابع التناقض حتى بعد الانتقال من الإمكان إلى الواقع أو من الوجود الماهويِّ إلى الآنية. وهدفه في الحقيقة من ذلك أن ينتهي إلى نتيجة فحواها أنَّ «كلَّ موجود يتردَّد بين قطبين متنافرين يضمهما في داخل ذاته». ويدعو بدوي هذا التردُّد بين القطبين المتنافرين الأول والثاني استقطاباً. «وهذا الاستقطاب هو في سياقه وتطوره ما نسميه بالديالكتيك؛ فالفارق بين الاثنين (يعني القطبين) منظور إليه من ناحية الحركة؛ فالديالكتيك هو السياق الحركيّ للاستقطاب».

ويستخـــدم بدوي مصطلح الاستقطاب في هذا السياق للدلالة على أنَّ الموجود الإنسانيَّ خصوصاً لا يقدر أبداً أن يجد مستقراً له في أحواله الوجودية بأن يركن إلى حالٍ دون أخرى؛ لأنَّ تكوينـــه الوجودي قائمٌ على عـــدم الثبات، فهو مُستقطب من مقولتيـــن متناقضتين، لأنَّ بنيتـــه الأنطولوجية تُملي عليه ذلك، بأن تشيع فيه تناقضـــاً داخلياً قُدِّر عليه أن ينوس دائماً بين قطبيه أو أن يتردَّد بين طرفيه، فيبقى من جراء ذلك في توتُّرٍ دائم، يرمي بدوي منه إلى توكيده بوصفه استقطاباً يحـــدِّد مُجْرَى الحركة الديالكتيكية القارَّة في الإنسان المنغلق على ذاتـــه وجودياً. وهذا دليل على أنَّ بدوي يؤسِّس لنزعة وجوديَّـــة مُغرقة في الفرديَّة؛ لأنَّ هذا الاستقطاب قائم داخل الذات المفردة.

بيـــد أنَّ توجُّه بدوي نحو مراعاة الطابعِ الديالكتيكيِّ أو الجدليِّ لكلِّ ما هو موجود، يمكن أن يُـــرد إلى أصول أبعد وذلك فـــي فلسفة كيركغور من حيث علاقتهـــا بفلسفة هيغل، «فقد احتفـــظ كيركغور من هيغل بفكرة الجـــدل». وهذا يعني أنَّ إصرار بدوي على وجود التناقض بصـــورة دائمة علـــى هيئة استقطاب في الذات الإنسانية المفـــردة، يرجع إلى كيركغور الذي حدَّدَ طبيعة الجدل الوجودي الذي يحياه الإنسان على أساس أنَّه بصورة أكيدة «جدل الإنسان الفـــرد، ولهذا فهو جدل متقطع مملوء بالوثبات والعزائـــم والقرارات والمفاجآت، وهو جدل كيفيٌّ ولهذا نراه يتألف من لحظات ليست متجانسة». وبما أنَّ الجدل كيفيٌّ عند كيركغور يعني أنَّـــه جدل عاطفي، يقوم على حالات وجودية متباينة، تقتضي تناقضات في مسارها الزمانيِّ لكن ضمن وحدة الوجود الذاتي للإنسان.

والواقـــع أنَّ هذا التوكيد على الفرد في وجوده المتناقض عند الوجوديين عامة وكيركغور خاصة، يعود أساســـاً إلى موقف مضاد لمفهوم الفكرة المطلقة عند هيغل التي تتلاشى فيها الخصوصيَّـــة الفرديَّة تماماً، وتُحكم الموجودات كلها بما فيهـــا الإنسان الفرد بوساطة جدل كوني شامل، بمعنى أنَّه «لكي نفهم ما يدور في أنفسنا من خلجات أياً كانت فلا بدَّ من الرجوع إلـــى هذه الوحدة التي هـــي أنفسنا، ثم لا بدَّ من الانتقال من هـــذه الوحدة إلى وحدة أخرى هي النوع الإنساني، وأخيراً لا بدَّ من الرجوع إلى مجموع الأشياء كلِّها وهو ما يسميه «هيغل» بالفكرة المطلقة».

صحيـــح أنَّ هيغل أفرط في التعويل على نسقه الشمولـــي، لكن ليس مُسَوَّغاً على مستوى الفلسفـــة الوجودية عامةً المبالغة في توكيد الأنا أو الـــذات على حساب الآخر أو الموضوع،

فنزعة بدوي الفردية يجب ألَّا تقوده إلى القول باستقطاب موجود في داخل الذات الإنسانية فحسب، لأنَّ الأولويَّة على استقطاب آخر قائم بين الذات والآخرين ليست له، وإذا كان الاستقطاب يقتضي قطبين لقيام التوتُّر، فالأحرى أن يكون ذلك في أفق علاقة ديالكتيكية تُعنى بالداخل والخارج معاً، أي بالفرد والآخرين على حدٍّ سواء، لا أن تكون داخل الفرد نفسه فحسب ومردُّ ذلك إلى أنَّ «الاستقطاب بين خصوصية الوجود البشري وطابعه الجماعي هو أعمق استقطاب لوجود الإنسان يغوص فيه كياننا كلّه».

غير أنَّه كما لا تجوز المبالغة في توكيد الاستقطاب الفردي بصورة مطلقة كذلك أيضاً لا يجوز توكيده على وجه الحصر في أفق اجتماعي إذ تتلاشى الفرديَّة تماماً. وليس بدعاً القول: إنَّ الاستقطاب عامةً غير محدد في حقيقته بشكل نهائي. «وفضلاً عن ذلك، فإنَّ هذا الاستقطاب يحمل طابع الخفاء، فإذا كان المذهب الفردي عند كيركغور يدهشنا بمبالغته، فإن علينا كذلك أن نتفادى أي مذهب جمعي يجمع الموجودات البشرية من غير تمييز، في كتلة متجانسة». وعليه، يبدو جلياً أنّ المهم على مستوى الاستقطاب أن يُحقَّقَ التوازن بين كلٍّ من الوجودَيْن الفرديِّ والاجتماعيِّ على حدٍّ سواء لا أن يُهمل واحدٌ منهما على حساب الآخر كما فعل بدوي.

كما أنَّ الديالكتيك الذي يقصده بدوي هو سياقٌ وجوديٌّ ناجم عن العاطفة والإرادة؛ «فهو منطق العاطفة والإرادة». وبذا يكونُ مجذوذ الصلة بمنطق العقل. وقد أراد بدوي أن يحتفظ بالطابع الحركي للديالكتيك بصورةٍ دائمة، «لأنَّ العاطفة والإرادة والفعل بوجهٍ عام تمتاز بالحركة المستمرة والمدة الدائبة السيلان، والتغيُّر الشامل للأضداد». ويدعو بدوي هذا الطابع الحركيّ للديالكتيك «التوتُّر»، ويقصد به «قيام الضِّدين أو النّقيضين مع بعضهما في وحدة تشملها لا يتخللها أيُّ سكون أو توقّف».ويعني بدوي بالتوتُّر أنَّ الإنسان يبقى- من حيث هو مُستقطب بين مقولتين- في وضع التناقض، الذي هو تعبير حقيقي عن طبيعة الوجود الإنسانيِّ. وبما أنَّ الديالكتيك بطابعه الحركيّ يحفظ قيام النقيضين أو المتقابلين معاً في وحدة متوترة، فإنَّ هذا يفضي إلى أن تمتاز المقولات بالتقابل، ثمَّ بالتوتُّر. وفي الحقيقة هذا رأيٌ نجده أساساً عند كيركغور الذي ارتأى أنَّ «الموجود الفرد يعيش دائماً في توتُّر مرعب، وهو لا يختار أحد النقيضين ولكنه يختارهما معاً: إنَّه يختار «وحدة» هذين المتناقضين في تناقضهما نفسه، ويتمسك بهما معاً».

المقولات

يُقــدّمُ بدوي لوحةً للمقــولات مكوَّنة مــن زوج زوجٍ، وكل زوج مُكتنف في وحدة متوترة تجمع النقيضيــن أو المتقابلين مع إبقاء الاستقطاب بينهما قائماً في أعلى درجة له؛ لكن كيــف انتهى بــدوي إلى وضع لوحة مقولاته؟ ويجيب بدوي نفســه بقوله: «نحن قد انتهينا إلى وضعها من تأمل الأوضاع السائدة المحدِّدة لكل ما عداها بالنسبة إلى كلٍّ من العاطفةِ والإرادة».

وعلــى هــذا الأساس، انقسمت المقولات عنــد بدوي إلى قسميــن: القسم الأوّل خاصٌّ بالعاطفة، والقسم الثاني خاصّ بالإرادة. وينقسم القسم الأول إلى أقسام ثلاثة وكذلك القسم الثاني. «وكل قسم من الثلاثة يتركّب من متقابلين ووحدة متوترة» ويعرض بــدوي لوحة المقولات على النحو الآتي: أولاً بالنسبة إلى العاطفة وثانياً بالنسبة إلى الإرادة:

	مقولات العاطفة			مقولات الإرادة		
أصل	تألُّم	حُبّ	قلق	خطر	طفرة	تعالٍ
مقابل	سرور	كراهيّة	طمأنينة	أمان	مواصلة	تهابط
وحدة متوترة	تألُّم سارٌّ	حبٌّ كاره	قلق مطمئن	خطر آمن	طفرة متصلة	تعالٍ متهابط

ويظهر أنَّ بدوي يعوّل على ثالوث ديالكتيكي يتألف من: الأصل والمقابل والوحدة المتوتّرة، «ويجــب أن نلاحظ أنَّ كلمة «أصل» لا نقصــد منها أنَّ المقولة المقابلة مشتقة منه ومتفرّعة عنــه؛ بل كلا الأصــل والمقابل إيجابيّ، وكلاهما مُحدّد للآخر لا ينفصل عنه، وهذا ما يتبين بوضــوح في الوحدة المتوتِّرة».. وهذا يعني أننا إذا أخذنا في لوحة المقولات عند بدوي، أيّ مقولة سواء أكان ذلك بالنسبة إلى العاطفة أم بالنسبة إلى الإرادة، فإنَّ الثالوث الديالكتيكي من حيث إنّه يبدأ بـ «أصل» يتلوه «مقابل» ومن ثمّ «وحدة متوترّة»، فإنَّ هذا لا يدل على أنَّ «الأصل» من حيث إنّه نقطة الابتداء في الحركة الديالكتيكية هو الأساس الذي يصدر «المقابل» عنه؛ لأنَّ «الوحــدة المتوتــرة»، تُبقي على الأصل والمقابل بوصفهما تعبيــراً عن حضور التناقض

بالدرجة نفسها من الشدة، ومن ثمَّ أيّ محاولة لإرجاع المقابل إلى الأصل تُفقد التناقض معناه الحقيقي، لذلك تبقى الوحدة المتوتِّرة حافظةً لمعنى التناقض. ويُلاحظ هنا أنَّ بدوي اعتمد في ديالكتيكه على تقسيم ثلاثي كان قد اعتمده هيغل من قبله؛ لكن الفرق بينهما في رأي بدوي أنَّ هيغل حاول حلَّ التعارض، في حين هو سعى إلى إبقاء التعارض قائماً. ولكن لا بد من الإشارة في هذا المقام إلى أنَّ موقف بدوي القائم على إبقاء التعارض مأخوذ من كيركغور الذي أسَّسَ لجدله الكيفيّ بوصفه «جدلاً لا تُحلّ فيه المتناقضات ولا يُلغى الصراع بين الأضداد في مركب أعلى كما هي الحال في الجدلِ الكميِّ الهيغليِّ»؛ لكن لم يكن كيركغور ولا بدوي منصفين في نقدهما لـ «هيغل» الذي أبقى التعارض قائماً في كلِّ مركبٍ جديدٍ تنتجه الحركة الديالكتيكية[9].ويضاف إلى ذلك أنَّ كيركغور نفسه لا تخلو فلسفته الوجوديَّة من تأثيرات هيغلية حتى إنَّ جان فال قد أكَّدَ أنَّ فلسفة كيركغور «تتألف من تلك الحالة التي سمَّاها «هيغل» من قبل بـ«شقاء الضمير» وهي حالة التمزُّق الداخليّ التي يشعر بها الإنسان نتيجة لشعوره بفنائه إزاء الله؛ غير أنَّ هيغل يعدُّ هذه الحالة لحظة عابرة، ومرحلة مؤقتة في تطور الفرد- أما كيركجورد فينظر إليها بوصفها الحالة العادية الثابتة التي لا يمكن أن نتجاوزها إلى غيرها».

ومهما يكن من شيء، يرى بدوي أنّه بمراعاته لحضور التناقض في المقولات بصورة دائمة ينكر: «كلَّ هذه التبريرات الزائفة التي يلهو بها مثلاً فريق التشاؤم وفريق التفاؤل، فلا نقول مع الأولين إنَّ الألم وحده إيجابيّ، أما السرور فسلبيٌّ، كما لا نقول على العكس مع الآخرين، بل نؤكِّد إيجابية كليهما ونحتفظ بهذا التناقض أو التضادّ في كلّ قوته وحدّته، لأنّه طابع الوجود»؛ لكن لا بدَّ في هذا المقام من طرح السؤال الآتي: هل مقولات بدوي بشكل عام مقولات توفيقية أو ديالكتيكية؟

الحقيقة هنا أنَّه ما دامت الوحدة المتوترة كما يرى بدوي مؤكدة لمعنيي الأصل والمقابل من دون انتقاص أيٍّ منهما من حيث إنَّ الغاية من ذلك هي إبقاء التناقض حاضراً بالقوة نفسها بين الطرفين المتقابلين، فإنَّ هذا يدلُّ على أنَّ الوحدة المتوتِّرة لا تعدو أن تكون مجرد هيكل تقتصر مهمته على احتواء كلِّ طرفٍ منهما بما يحوزه من خصيصة مميزة له، لذلك هي أقرب ما تكون إلى وضع ثبات أكثر ما تكون أقرب إلى وضع حركة، وهذا يعني أنها تحتفظ بفعَّاليَّة كلٍّ من المتقابلين بصورة توفيقيَّة، هذا من جهة. ومن جهة أُخرى لم يؤسِّس بدوي في الوحدة المتوترة بوصفها مركَّباً يجمع كلاً من الأصل

والمقابل لعلاقات ديالكتيكية يمكن أن تضيف جديداً إلى الطرفين المتقابلين؛ لأنَّ قيام التوتر بحدِّ ذاته أمرٌ يقتضيه بَدْهياً وجود كلٍّ من الأصل والمقابل، لذلك لم يُحرَزْ هنا أيُّ تقدُّم يمكن أن يُوصف بأنَّه ديالكتيكيّ، لأنَّ الوحدة المتوتِّرة التي يحتفي بها بدوي ليست أكثر من محصِّلة لجمع المتقابلين. وآية ذلك بالفعل أنَّه يمكن استخلاص أيِّ طرفٍ منهما من دون أن يعتريه التغيير، سواء أكان سلباً أم إيجاباً، وعلى هذا الأساس تفتقر الوحدة المتوترة بوصفها جامعةً للنقيضين إلى القدرة على إضفاء هُويَّة جديدة عليهما، بسبب إبقائها فحسب على هُويتيهما القديمتين على حالتيهما، ما يعني أنَّ المركَّب الناتج عن الحركة الديالكتيكية الوجوديَّة وَفقاً لمنظور بدوي ليس بالفعل سوى محصِّلة لعمليَّةِ جمعٍ حسابيٍّ- فيزيائيٍّ للطرفين المتقابلين يضع الواحد منهما إلى جوار الآخر، ولم يرقَ بدوي بهذا المركَّب ليصير مركَّباً كيميائياً- تفاعلياً بحيث يضفي على الطرفين المتقابلين هُويَّةً جديدةً.

لكن لم ينتبه بدوي إلى أنَّ أساس الحركة الديالكتيكية لا يقوم على إبقاء التناقض قائماً بين المتقابلين بقَدْر ما يقوم على الوصول إلى مُركَّب جديد يُظهر خصائص لم تكن موجودة من قبل. وهذا يدلُّ على أنَّه لم ينجح في تحديد المعنى المطلوب بالفعل من كلمة ديالكتيك كما استخدمها؛ لأنَّ تأكيده أنَّ السياق الحركي للاستقطاب هو الديالكتيك غير كافٍ. وقد لاحظ أندريه لالاند وبحقّ أنَّه قد «حُمِّلت هذه الكلمة (=ديالكتيك) أنواعاً من معانٍ كثيرة لدرجة أنَّها لم تعد قابلة للاستعمال استعمالاً مجدياً إلا إذا جرى توضيح المعنى الذي تُستعمل فيه، ولا يزال ثمة مجال، حتى مع هذا التحفظ، للمجابهة والمواجهة مع هذه التداعيات غير الصحيحة التي نخشى أن نوقظها على هذا النحو».

ويشرعُ بدوي في تبيان الأفق الذي حدَّد فيه بحثه عن المقولات، مؤكداً، أنَّه لا يُعنى بدراستها من الناحية السيكولوجية، لأنَّ الهدف بالنسبة إليه هو أن تكون المقولات موضوعاً للبحث الوجودي. ولذلك «نظرنا يتجه إلى بيان مدلولها من الناحية الوجوديّة، أعني معناها من حيث تكوين طبيعة وجود الذات المفردة».

الهوامش

(١)-كتـاب «الزمـان الوجودي» هو في الأصل رسالة قدّمها عبد الرحمن بدوي للحصول على درجة الدكتوراه في الفلسفة من كلية الآداب بجامعة فؤاد الأول (القاهرة حالياً)، ونوقشت هذه الرسالة في ٢٩ أيار سنة ١٩٤٤، وحصل بها على دكتوراه في الآداب - تخصُّص فلسفة.

(٢)- لوحة المقولات عند كانط هي:

في الكم	في الكيف	في الإضافة	في الجهة:
الوحدة	الواقع	الجوهر والعَرَض	الإمكان
الكثرة	السلب	العلة والمعلول	الوجود
الشمول	التحديد	التبادل	الضرورة

انظر: بدوي، عبد الرحمن، إمانويل كانط، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧م، ص٢١٠.

(٣)- مقولات هيغل هي الأساس الموجود في ذاته ولذاته بالنسبة إلى جميع الأشياء، فكل شيء له وجود، وله كيف وكم وسبب ونتيجة...إلخ. فالوجود والكيف والكم والسبب والنتيجة مقولات أو كليات عقلية خالصة. انظر:عبد الفتاح إمام، إمام، المنهج الجدلي عند هيغل: دراسة لمنطق هيغل، دار التنوير، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧م، ص: ١٢٤.

(٤)- يترجم اسم العلم Kierkeggard إلى اللغة العربية برسوم مختلفة: كيركجورد ،كيركجور، كيركجارد ،كيركغارد. والرسم الأقرب وفقاً لنطقه في اللغة الدانمركية هو كيركغور مع مراعاة لفظ وكتابة الحرف g مثل حرف الغين في اللغة العربية (غ) الذي يرد في الترجمات المصرية جيماً ويلفظ كحرف g وفقاً للهجة المصرية؛ كما تجب مراعاة عدم لفظ الحرف d في كلمة Kierkeggard. تبعاً لكيفية نطقها في اللغة الدنماركية. راجع مثلاً: بدوي، عبد الرحمن، موسوعة الفلسفة، الجزء الثاني، مادة: كيركجور، ص٣٢٦.

(٥)- مقولات كيركغور هي: التفرد، السر، الصيرورة، الاختيار أو الحرية، المثول أمام الله، الخطيئة، القلق. انظر: كامل عبد العزيز، فؤاد، فلاسفة وجوديون، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (دون تاريخ)، ص: ١٧ - ١٨.

(٦)- دازاين Dasein مصطلح ابتكره مارتن هيدغر، مؤلّف من كلمتين الأولى sein وتعني وجوداً والثانية Da، وتحتمل معنيين: الأول، «هنا»؛ والثاني «هناك» لذلك تصير الترجمة الحرفية لهذا المصطلح هي «الوجود - هنا» أو «الوجود - هناك». ويقصد هيدغر بهذا المصطلح الموجود الإنساني أو الواقع الإنساني. ويترجم بدوي هذا المصطلح بـ «الآنية».

(٧)- الوجود الماهويّ هو الوجود الذاتي في حالة الإمكان قبل الانتقال إلى التحقّق الفعلي.

(٨)- الآنية هي الانتقال بالنسبة إلى الوجود الذاتيّ من الإمكان إلى التحقّق الفعلي الواقعي.

(٩)- الحركة الديالكتيكية عند هيغل تتألف من القضية ونقيض القضية والمركب من القضية ونقيضها. وهذا المركب يتحول بدوره في سياق الحركة الديالكتيكية إلى قضية يقابلها نقيضها ثم يجتمعان في مركب جديد وهكذا دواليك.

مصادر ومراجع البحث

المصادر:

(١)- بدوي، عبد الرحمن، الزمان الوجودي، دار الثقافة، بيروت، ١٩٧٣م.

(٢)- موسوعة الفلسفة (٢ج)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٤م.

(٣)- إمانويل كانط، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧م.

(٤)- شوبنهور، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٤٢م.

المراجع:

(١)- آن، شانتال، الحب في فكر سورن كيركجور، ترجمة: محمد رفعت عواد، مراجعة: إبراهيم فتحي، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١١م.

(٢)- جوليفييه، ريجيس، المذاهب الوجودية من كيركيجورد إلى جان بول سارتر، ترجمة: فؤاد كامل، مراجعة: محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٨م.

(٣)- داروين، تشارلز، التعبير عن العواطف عند الإنسان والحيوان، ترجمة محمد عبد الستار الشيخلي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠م.

(٤)- شتراوس، كلود ليفي، مداريات حزينة، ترجمة: محمد صبح، دار كنعان، دمشق، ٢٠٠٠م.

(٥)- عبد الفتاح إمام، إمام، دراسات هيغلية، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٤م.

(٦)- المنهج الجدلي عند هيغل: دراسة لمنطق هيغل، دار التنوير، بيروت، ط٣، ٢٠٠٧م.

(٧)- فال، جان، من تاريخ الوجوديَّة، في: نصوص مختارة من التراث الوجودي، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

(٨)- كامل عبد العزيز، فؤاد، فلاسفة وجوديون، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة، (د ت).

(٩)-كرم، يوسف، تاريخ الفلسفة اليونانية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر،(ط٤)، القاهرة، ١٩٥٨م.

(١٠)-كيركغور، سورين، يوميات، نقلاً عن فؤاد كامل من مُقَدَّمته لنص سورين كيركغور، عمل الحب في مديح المحبة (نص مأخوذ من كتاب أعمال المحبة لـ «كيركغور»)، في: نصوص مختارة من التراث الوجودي، ترجمة: فؤاد كامل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م.

(١١)- ماكوري، جون، الوجودية، ترجمة: إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة: فؤاد زكريا، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، العدد٥٨، ١٩٨٢م.

(١٢)- النِّفَّريُّ، محمد بن عبد الجبار بن الحسن، كتاب المواقف ويليه كتاب المخاطبات، عناية وتصحيح واهتمام: آرثر يوحنا آربري، مكتبة المتنبي، القاهرة، دون تاريخ.

(١٣)- هيدغر، مارتن، مبدأ العلة، ترجمة: نظير جاهل، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩١م.

دوريات:

١ - مزوغـــي، محمد، التخلص من هايدغر، النهج، مركـــز الأبحاث والدراسات الاشتراكية في العالم العربي، ٣٦، خريف ٢٠٠٣م، السنة ١٩، العدد ٧٢.

معاجم:

(١)- لالانـــد، أندريه، موسوعة لالاند الفلسفية، المجلد الأول، تعريب: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت ـــ باريس، ط٢، ٢٠٠١م.

(٢)- مجمع اللغة العربية، المعجم الفلسفي، تصدير: إبراهيم مدكور، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، القاهرة، ١٩٨٣م.

المراجع الأجنبية:

(1)- Brandom, Robert, Heidegger's Categories in Being and Time, in: A Companion to Heidegger, Edited by: Hubertl. Dreyfus and Mark A. Wrathall, Blackwell Publishing 2005.

(2)- Gelven, Michael, A commentary on Heidegger's Being and Time, Northern Illinois University Press, 1989

(3)- Heidegger, Martin, The Task of a Destructuring of the History of Ontology. Translated by Joan Stambaugh, in: Martin Heidegger: Philosophical And Political Writings, Edited by Manfred Stassen, Continuum New York, London, 2003

(4)- Being and Time. Translated by John Macquarrie & Edward Robinson, Harper & Row, 1962.

(5)- Inwood, Michael, Heidegger: Avery short Introduction, Oxford University Press, Oxford, New York, 1997.

(6)- Heidegger, Martin, Being and Time, Translated by John Macquarrie & Edward Robinson, Harper & Row, 1962.

(7)- Ibid, p.15.

معاجم:

(1)- Dieth, Carol , Historical Dictionary of Nietzscheanism, Historical Dictionaries of Religions, Philosophies, and Movements, Lanham, Maryland. Toronto. Plymouth, Uk. 2007.

التأصيل الإجرائي للمصطلح النقدي والبلاغي عند ابن المعتز

من خلال كتاب «البديع»

د. سعيد بوعيطة ✽

أدرك القدماء منذ وقت مبكّر من تاريخ الحضارة العربية الإسلامية، أهمية الضبط والتدقيق في ألفاظ اللغة التي يتخاطبون بها. ولا سيّما في مجالاتهم العلمية والفكرية والأدبية. من هذا المنطلق كان الوعي بطبيعة المصطلح، شروطه، إطلاقه، ومجالات اشتغاله من أهم منجزات الفكر العلمي العربي منذ مطلع عصر التدوين الذي قامت على أساس حركته العلمية، كثير من جوانب الثقافة العربية الإسلامية. بهذا، لا يمكن فهم جوانب كثيرة من معطيات ذلك التراث فهماً سليماً وعميقاً، إلّا إذا استُوعِبَ أولاً الجهاز المصطلحي الذي يحمله ذلك الخطاب التراثي في مختلف جوانبه: الأدبية، والنقدية، والشرعية، والفلسفية، والتاريخية، وغيرها من المجالات العلمية التي خاض فيها القدماء. فطن القدماء إلى قيمة المصطلح، وأهمية التدقيق في مدلوله الخاص بحسب المجال المعرفي الذي يستخدم فيه. إن هذا ما يؤكده التهانوي من خلال قوله: (إن أكثر ما يحتاج به في تحصيل العلوم المدوَّنة، والفنون المروجة إلى الأساتذة هو اشتباه الاصطلاح، فإن لكل علم اصطلاحاً

✽ باحث وأكاديمي من المغرب.

خاصــاً به. إذا لم يعلم بذلك لا يتيســر للشارع فيه الاهتداء إليه سبيلاً أو الفهامة دليلاً)[1]. ما يؤكد أن المفاهيم لا تتكون من فراغ. وإنما هي نتيجة حرص دائم ومثاقفة مستمرة. وكذا عمل دؤوب في ميــدان من الميادين الفكرية والاجتماعية أو العلمية. تتحقق من خلال عمق التدبر والممارسة. تتعمق هــذه المفاهيم وتتجذر، لتتخذ مسار التطور والارتقاء. لقد عرف تاريــخ الحضارة العربية نوعاً من المثاقفة مع أغلب الحضارات الأخرى. مما أدى إلى تبادل مجموعــة من المعارف المختلفة والمتباينة. نشأت إثرها علوم متنوعة. تعددت مصطلحاتها وتباينت من علم إلــى آخر. حسب الحقل المعرفي الذي ارتبطت به: التفسير، الفقه، النحو، البلاغة، النقد،... إلخ إلا أن أغلب الكتب التي ألّفت في المصطلح اقتصرت في البداية على كتب مصطلح التفسير، الحديث والفقه. إذ وقف التأليف الاصطلاحي عند هذه العلوم الثلاثة مــدَّة طويلة. امتــد الزمن آماداً والحال كذلك إلى أن بــدأ التأليف الاصطلاحي الجامع كما فــي كتاب «مفاتيح العلوم» للخوارزمي (المتوفى سنة ٣٨٧هـ). وكتاب «التعريفات» للجرجاني (المتوفــى سنة ٨١٦هـ) وغيرهما. إلا أن هذا التأليــف الجماعي، لم يتسع لذلك الكم الهائل مــن المصطلحات التي عرفتها المرحلة. مما جعــل التأليف في المصطلح، لا يفي بالغرض المطلــوب، إلا حين ظهرت موسوعة «كشاف مصطلحات الفنون» للتهانوي (المتوفى بعد سنة ١١٥٨هــ) التي ضمت جمعاً مــن المصطلحات الواسعة. لكن على الرغــم من ذلك، فإنه لم يتناول من البحر الاصطلاحي الخضم إلا قطرات.

بهذا التصور، يجمع أغلب الباحثين على أن إشكالية المصطلح، تظل معضلة من المعضلات التــي شكّلت عقبة أمام تقنين وضبط المصطلح والتصور النقديين في التراث العربي عامة. لأنّها تميزت بتناثر المصطلحــات النقدية داخل الدراسات التطبيقية المختلفة. مما استلزم الروِيّة والأناة قَصْدَ جَمْع هذا الشتات المصطلحاتي من جهة. وضبط كثيرٍ من المصطلحات التي تعذّر تحديدها. لأنها تعرف تشكلات كثيرة ومتعددة من جهة أخرى. للوقوف على حقيقة دلالاتها ومعانيها.

تسعى هــذه الدراسة إلى تناول أهم المصطلحات البلاغيــة والنقدية في كتاب «البديع» لابــن المعتز. وذلك من خلال مستويــات عدة: اللغة، الاصطلاح، التصــور النقدي. فرضت طبيعــة الموضوع، اعتماد هذه الدراسة على المنهج الوصفي. الذي يُعنى برصد مصطلحات هذا المتن (كتاب البديع). ثم تقديمها من خلال مختلف سياقات ورودها فيه. وذلك بمراعاة صفات المصطلح وخصائص وروده وأحواله. ومقارنتها بما جاء في بعض المؤلفات الأخرى.

قصـد جمع شتـات بعض شروح تلك المصطلحـات وكذا تصنيفاتها. للوصـول إلى تحديد معانيها وتبيان دلالاتها.

المصطلح في اللغة والاصطلاح

يقـال اصطلح الناسـ على شيء. بمعنى اتّفقوا عليه. ومن هنـا قالوا: اللغة اصطلاح بين الناس.المصطلح اصطلاحـاً: المعنى مأخوذ من الصلح، اتفاق على أن هذه اللفظة تدل على شـيء محدد. ذلك أن المصطلح لفظ موضوعي يـؤدّي معنىً معيناً بوضوح ودقة، فلا يقع أي لبس في ذهن القارئ أو السامع[٢]. بهذا يحمل المصطلح دلالتين: الدلالة اللغوية وهي مأخوذة من أصل المادة «صلح». قال الأزهري: (الصلح: تصالح القوم بينهم، والصلاح نقيض الفساد. لإصلاح نقيض الإفساد، وتصالح القـوم، وتصالحوا بمعنى واحد)[٣]. كما تعني اتفاق جماعة علـى أمر مخصوصـ. ولا يختلف اثنان على أنَّ لكل علم، أو فن، أو حرفة ألفاظاً خاصة تدور علـى أمور معينـة لا علاقة لها بذلك العلم، أو الفن، أو الحرفـة. ويطلق على مجموعها اسم مصطلح: مثل مصطلح الأدب، مصطلح الهندسة، مصطلح النقد. إلا أن المصطلحات لا توضع ارتجـالاً واعتباطـاً. إذ لا بد في كل مصطلح من وجود مناسبة، أو مشاركة، أو مشابهة صغيرة كانـت أو كبيرة بين مدلوله اللغوي ومدلوله الاصطلاحي. بهـذا، فإن الاصطلاح لفظ محدد يستخدم للدلالة على ظاهرة معينة. كما قد تتعدد الاصطلاحات للدلالة على ظاهرة واحدة.

علاقة النقد والبلاغة

تناولـت أهم الكتب النقدية المؤلفة فـي القرنين الثاني والثالث للهجرة، قبل ظهور كتاب «نقـد الشعر» لقدامة بن جعفر، قضية مهمة وشائكة في الوقت نفسه. تمثلت في البحث عن علاقة النقد بالبلاغة. إذ حظيت باهتمام الدارسين من أجل تثبيت النقد وبيان أسبقيته على البلاغة. مما أسهم في خلق جدل فكري كبير حول هذه القضية. تباينت من خلاله الآراء حول النقـد الأدبي خاصة، والنثر العربي بصفة عامة لدى النقاد العرب المعاصرين. وعلى رأسهم طه حسن. ولاسيّما في كتابه «من حديث الشعر والنثر» و«البيان العربي من الجاحظ إلى عبد القاهر». صنّف النقّاد هذه الجهود على أنها جهود ترمي إلى إنشاء البيان وقواعده. إذ غلبت عليها عناصر تأثير فارسية ويونانية خلال المرحلة الأولى. أما خلال المرحلة الثانية، فتأثرت بالهيلينية بطريقة غير مباشرة ولاسيّما على المعتزلة الذين كانوا أئمة البلاغة. برز إثر ذلك اتجاهان بلاغيان اهتما بالبيان البلاغي:

أ- اتجاه عربي محافظ: تعامل مع الفلسفة اليونانية بنوع من التحفظ.

ب- اتجاه يوناني: أكد ضرورة الأخذ من أرسطو. مما جعله هدفاً لحملات المحافظين.

لا يفصل طه حسين بين النقد والبلاغة. وإنما يقر بتداخل عناصر التأثير الأجنبية في البيان العربي. ومن ثم إلى النقد العربي. ذلك أن العرب في القرن الثاني الهجري لم يفرقوا بين النقد والبيان. مما جعل بعض الباحثين يؤكدون أن النقد الأدبي عربي خالص. أما علم البيان، فامتزج بصبغة غير عربية. لكن على الرغم من هذا التصور، فلا يمكن الفصل بين النقد والبلاغة. لأن الفصل بين النقد بوصفه علماً عربياً، والبيان بوصفه علماً ممزوجاً، يستقصي الجانب الموضوعي للعلاقة بين النقد والبلاغة. كما أن كل محاولة للفصل بينهما، تستوجب مراعاة ارتباط النقد بالعلوم المجاورة له: الرواية، العروض، النحو. تكمن الحقيقة التي لا مناص منها في أنّ النقد والبلاغة يعرفان علاقة تمازج وتكامل تاريخي على الرغم من فوارق التطبيق بينهما وبين طبيعية كل منهما. بهذا تكون البلاغة قد أمدت النقد بمصطلحات جديدة ومفاهيم عدة للكشف عن خصائص النصوص. أما النقد، فقد عمل على توسيع دائرة اشتغال البلاغة وتطوير مناهجها. مما خلق نوعاً من التكامل بينهما. من خلال هذا التصور، سنحاول رصد عملية التنظير المصطلحي وتأصيله عند ابن المعتز من خلال كتابه «البديع».

عبد الله بن المعتز

هو أبو العباس عبد الله بن المعتز بن المتوكل بن المعتصم بن هارون الرشيد بن المهدي بن المنصور بن محمد بن علي بن عبد الله بن العباس بن عبد المطلب بن هاشم. كنيته أبو العباس. اختلفت الروايات في تحديد سنة مولده، والراجح منها أنه ولد في مدينة سامراء لسبع بقين من شعبان سنة (٢٤٧هـ). من أم رومية لم تذكر الروايات عنها شيئاً، بل أفاضت في ذكر جدته أم أبيه. كان أبوه بهي الطلعة، وسيماً، ذكياً، سريع البديهة والخاطر، أديباً ينظم الشعر، مات باكراً. تقول الروايات إنه لو مُدَّ في عمره لكان من أبرز شعراء عصره. كانت ولادة ابن المعتز في عهد جده الخليفة المتوكل. وهو عهد زاهر من أجمل عهود الخلافة العباسية وأكثرها ازدهاراً. ترعرع الشاعر في سعة من العيش والطمأنينة، وعاش حياة يسودها الهدوء والاستقرار في ظلال والديه في تلك البيئة العباسية الزاهرة. لكن هذه الحال لم تدم طويلاً بل وقعت الكارثة الكبرى حين أقدم جماعة من الجنود الأتراك على قتل المتوكل، ليخلفه

ابنه المنتصر الذي لم يعمَّر طويلاً، ثم تتسارع الأحداث، فيتولى المستعين الخلافة، ثم يُخلَع ويُقتَل على يد الأتراك أيضاً. فيتولى المعتز والد الشاعر الخلافة من سنة (٢٥٢-٢٥٥هـ)، وكان لا يزال في العشرين من عمره. منح ابن المعتز كامل وقته للشعر والأدب. كما تخلى عن السياسة وشؤون السلطان، وانصرف إلى الأدب والحياة الثقافية الواسعة. ألّف عدة أعمال منها: كتابه «البديع»، «زهر الرياض»، و«الجوارح والصيد»، وكتاب «السرقات»، وكتاب «طبقات الشعراء والمحدثين». تجلت من خلاله صورة واضحة عن الشاعر، وعن ثقافته الواسعة بالشعر العربي عموماً والعباسي خصوصاً من حيث النظرة النقدية والذوق الفني الرفيع.

كتاب «البديع»

يعد كتاب البديع لابن المعتز من أهم كتب التراث البلاغي والنقدي العربي. فقد اهتم فيه بجمع بعض الفنون البلاغية التي رآها تدخل تحت ظلال البديع. أخذ شواهده لهذه الفنون من القرآن الكريم والحديث الشريف وأشعار العرب وأقوالهم. شكل كتاب البديع انطلاقة جديدة في عالم البلاغة والنقد الأدبي في تلك المرحلة. فقد أخذ يبحث عن خصائص مذهب البديع وحاول أن يحصيها في الجزء الأول من كتابه. فكان هذا فيما يبدو من أهم الأسباب التي أبرزت مسألة الخصومة بين أنصار القديم وأنصار الحديث. إذ أصبحت مبادئ المذهب معروفة ومحددة. ذلك أن الناظر في كتاب موازنة الآمدي أو في «أخبار أبي تمام» للصولي أو في «وساطة» الجرجاني، أو في غيرها من كتب الأدب، يجد أن ابن المعتز قد أثّر على هؤلاء جميعاً. ولو لم يكن له من فضل غير تحديد الاصطلاحات، لكفاه ذلك ليتمتع في تاريخ النقد العربي بمكانة مهمة.

ينقسم كتاب ابن المعتز إلى قسمين: البديع وهو أكبر الجزأين والذي يحتوي على الأساليب التي وجدت بكثرة في الأدب العربي، وبالغ المحدثون في استخدامها في قصائدهم ومنها لزوم ما لا يلزم وحسن الابتداء. والجزء الثاني الذي وضعه تحت عنوان محاسن الكلام، والتي جاء بها اختياراً. لكن ثمة من يدّعي عدم معرفة ابن المعتز بكل أشكال البديع وأنها أكثر من الخمسة التي ذكرها. فجاء بمحاسن الكلام ليدحض هذا الادّعاء. ثم ليفتح الباب أمام من يضيف إلى هذه المحاسن شيئاً ويعدها من البديع. وقد أنهى ابن المعتز كتاب البديع مقتصراً على أنواعه الخمسة. ثم جاء من قرأه وذكر هذه الملاحظة، فأتبعه ابن المعتز بذكر ما رآه من محاسن الكلام.

يجعل ابـن المعتز الاستعارة في مقدمة أشكال البديع وهو أمر يعكس مدى إحساس ذلك الشاعـر المصور المبدع بقـوة الصورة وتأثيرها .كما أن الاستعارة هـي أكثر الأشكال الفنية وروداً في الأدب العربي القديم ومن أكثرها وروداً عند المحدثين أيضاً.

تكمـن الملاحظـة الأساسية في أن ابن المعتز لم يجعـل كل استعارة من البديع، فهو في الأمثلـة يفرِّق بين الفكرة مخ العمل، والفكرة لب العمل. كما يجعل العبارة الأولى من البديع، والثانية من غير البديع. كما يفرق بين قول أبي بكر: نضب عمره، وقوله: أشرب قلبه الإشفاق. فيجعـل الأولى من الاستعارة التي يتحـدَّث عنها وهي الاستعارة البديعة. ويهمل الحديث عن الثانيـة مع أنّها من الاستعارة. لكنها استعارة غير بديعة. مما يعني أن ابن المعتز -دون سائر مـن تكلّموا في البديع- قد فرق بين نوعين من الاستعارة أحدهما مستعمل كثيراً أو علاقاته قريبـة وإدراكه سهل مثل الفكرة لب العمل، وأشرب قلبـه الإشفاق. والثاني استعماله نادر أو أن علاقاتـه بعيدة وتصوره غريب مثل: الفكرة مخ العمل، ونضـب عمره. فيعدَّ النوع الثاني من البديع ويخرج النوع الأول منه، وبذلك يكون ابن المعتز قد أدخل فارقاً فنيّاً دقيقاً ما بين البديع وغير البديع.

منهج ابن المعتز في كتاب «البديع»

ذكـر ابن المعتـز في كتابه خمسة أنواع من البديع: الاستعـارة والتجنيس والمطابقة ورد الأعجـاز على مـا تقدمها والمذهب الكلامـي. وبعد أن أنهى هذه الأبـواب الخمسة يقول: (انتهـت أبواب البديع الخمسة. قد قدمنا أبواب البديع الخمسة وكمل عندنا، وكأني بالمعاند المغـرم بالاعتراضـ على الفضائل قد قال: البديع أكثر من هـذا وقال: البديع باب أو بابان مـن الفنون الخمسة التي قدمناها، فيقل مـن يحكم عليه؛ لأن البديع اسم موضوع لفنون من الشعر، يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هـذا الاسـم ولا يدرون ما هو، وما جَمَعَ فنون البديـع، ولا سبقني إليه أحد، وألفته سنة أربع وسبعين ومئتين)[٤].

ثـم يبدأ بعد ذلك في ذكر أساليب بلاغيـة جديدة يضعها تحت عنوان «محاسن الكلام». يقـول قبل أن يشرع في تفصيل تلك الأنواع: (ونحن الآن نذكر بعض محاسن الكلام والشعر، ومحاسنها كثيرة لا ينبغي للعالم أن يدّعيَ الإحاطة بها، حتى يتبرأ من شذوذ بعضها عن علمه وذكـره، وأحببنا لذلك أن تكثر فوائد كتابنا للمتأدبين، ويعلم الناظر أنا اقتصرنا بالبديع على

الفنون الخمسة اختياراً من غير جهل بمحاسن الكلام، ولا ضيق في المعرفة، فمن أحب أن يقتدي بنا، ويقتصر بالبديع على تلك الخمسة، فليفعل، ومن أضاف من هذه المحاسن أو غيرها شيئاً إلى البديع، ولم يأتِ غير رأينا، فله اختياره)(٥). إن محاسن الكلام التي ذكرها ابن المعتز هي: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح بما يشبه الذم، وتجاهل العارف، الهزل يراد به الجد، حسن التضمين، والتعريض والكناية، والإفراط في الصفة، وحسن التشبيه.

مصطلح البديع

ورد في لسان العرب لابن منظور في مادة (ب د ع)، أبدع الشيء يبدعه بدعاً وابتدعه: أنشأه وبدأه، والبديع والبدع: الشيء الذي يكون أولاً، وفلان بدع في هذا الأمر، أي أول لم يسبقه أحد.

وقال رؤبة:

إنْ كنتَ للهِ التقيَّ الأطوعا
فليس وجهُ الحقّ أن تَبَدَّعا

والبديع المحدث العجيب، وسقاء بديع: جديد، وكذلك زمام جديد(٦). ومنه البديع لغة: الجديد، والمخترع على غير مثال سابق. إن لفظة البديع التي وسم بها ابن المعتز كتابه لم يكن أول مستعمل لها، بل استعملتها العرب في كلامها وأطلقتها على كل شيء يستحسن لطرافته. أما في الذكر الحكيم فقال سبحانه وتعالى: (بديع السموات والأرض)(٧). بمعنى مبدعهما وخالقهما على غير مثال سابق. كما استعملها الجاحظ قبل ابن المعتز بمعناها الأدبي حين قال: (إن البديع مقصور على العرب ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة وأربت على كل لسان)(٨). كما ذكر الجاحظ في معرض حديثه عن البديع في كتابه البيان والتبيين، أن البديع لفظ كان يطلق لذلك العهد على وجوه البلاغة كلها. يعدُّ ابن المعتز أول من صنّف كتاباً جمع فيه شتات البديع. يقول: (وما جمع قبلي فنون البديع أحد ولا سبقني إلى تأليفه مؤلف)(٩). إن هذا ما أكده محمد مندور بقوله: (فابن المعتز قد ساعد على خلق النقد المنهجي بتحديده لخصائص مذهب البديع ووضعه اصطلاحات لتلك الخصائص)(١٠). إذ تجلت أولى المصطلحات الفنية للمذهب البديعي بكتاب ابن المعتز. ذكر الخطيب القزويني أن البديع: (علم يعرف به وجوب تحسين الكلام بعد رعاية تطبيقية على مقتضى الحال، ووضوح الدلالة)(١١). كما عرفه صاحب

جواهـــر البلاغة/ الهاشمي بقوله: (هو علم يعرف به الوجوه، والمزايا التي تزيد الكلام حسناً وطلاوة، وتكسوه بهاءً ورونقاً بعد مطابقته لمقتضى الحال)(١٢).

تأصيل المصطلح عند ابن المعتز

أدرك ابـــن المعتـــز أن المصطلح مواضعة جماعيـــة. تُتَدَاول حتى يعـــرف على مستويي المنظومـــة اللغوية والجماعة اللغوية. ليكون واضح الدلالـــة والمعنى الذي يريده الواضعون. إذ يصبـــح لـــكل مؤدّىً – إذا كانت الألفاظ صورة للمواضعـــة– علمُ معجمه الخاص به. إلا أن المصطلح في السياق اللغوي نفسه يصبح مواضعة مضاعفة، يتحول إلى اصطلاح. يتابع ابن المعتز قوله: (ولعل بعض من قصَّر عن السبق إلى تأليف هذا الكتاب ستحدثه نفسه عن فنون البديـــع مـــن نيّة مشاركتنا في فضيلته فيسمي فنّاً من فنون البديع بغير ما سمّيناه، ويزيد في الباب من أبوابه كلاماً منثوراً)(١٣). ما يعطي إشارة واضحة إلى الحرية في وضع المصطلحات لما يستجد من فنون بلاغية مختلفة. وربما أدت تلك الحرية إلى تعدد المصطلح الدال على مفهـــوم واحد، واختلاف هذه المصطلحات بين عالم وآخـــر. لكنها أسهمت في الوقت نفسه فـــي زيادة عدد المصطلحات وتشعّب الدراسات حولها. بهـــذا التصور، سنحاول تحديد أهم المصطلحات النقدية التي عمل ابن المعتز على التأصيل لها. مع مقارنة التشابه والاختلاف بينه وبين من عاصره من النقاد والبلاغيين.

١- الاستعارة:

تكاد تجمع معاجم اللغة على أن كلمة الاستعارة لغة تعني الطلب والانتقال والتردد. وتعني رفـــع الشيء وتحويله من مكان إلى آخـــر. يقال: استعار فلان سهماً من كنانته. ويقال: استعار المـــال، طلبه. أما الاستعارة اصطلاحاً، فتعني: استعمـــال اللفظ في غير ما وضع له لعلاقة المشابهة مع قرينة مانعة من إرادة المعنى الحقيقي، أو هي تشبيه حذف أحد طرفيه. يتبين من خلال هذه التحديدات أن هناك علاقة وطيدة بين المعنيين الحقيقي واللغوي للاستعارة وبين معناها المجازي أو الاصطلاحي. لأنه لا يستعار أحد اللفظين للآخر في واقع الأمر إلا إذا كانت هناك صلة معنوية جامعة بينهما.

عـــدَّ الدارسون الجاحظ من الأوائل الذين تحدثوا عن الاستعارة. فقد عرفها بقوله: (هي تسمية الشيء باسم غيره إذا قام مقامه)(١٤). أما عبد القاهر الجرجاني فيرى أن: (الاستعارة ضرب من التشبيه، و نمط من التمثيل)(١٥). في حين يعرفها الرماني بقوله: (الاستعارة تعليق

العبارة علـى غير ما وُضعت له في أصـل اللغة على جهة النقل للإبانـة)[١٦]. يلتقي تعريف الجرجاني مع تحديد أبي هلال العسكري الذي يرى أن: (الاستعارة أصلها التشبيه)[١٧]. فقد جعل الاستعارة أول أبواب البديع. وسار على نهجه ابن شيق القيرواني حين قال: (الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبـواب البديع، وليس في حلي الشعر أعذب منهـا)[١٨]. ويرى الرماني أن كل استعـارة لا بد فيها من مستعار، ومستعار لـه ومستعار منه. وعرفها ابن قتيبة قائلاً: (إن العـرب تستعيـر الكلمة فتضعها مكان الكلمة إذا كان المسمى بهـا سبباً من الأخرى، أو مجـاوراً لها، أو مشـاكلاً)[١٩]. لا يجعل أبو هلال العسكري التشبيه من البديع، بل يجعله باباً مستقلاً من أبواب البلاغة. ثم يجعل الاستعارة أول أبواب البديع. وقد عرفها البحراني: (إنها استعمال اللفظ في غير ما اصطلح عليه في أصل المواضعة التي بها التخاطب لأجل المبالغة فـي التشبيه)[٢٠]. نلاحظ من خلال العبارة الأخيرة في قـول البحراني: (لأجل المبالغة في التشبيه) انفصال الاستعارة عن سائر وجوه المجاز. أما الاستعارة عند ابن الأثير: (في تشبيه محـذوف) فتكمن في أن: (يذكر المشبه به دون المشبه، ويسمـى استعارة)[٢١]. لكنه اقتصر فـي هذا التعريف علـى نوع من الاستعارة فحسب. وهو ما يعرف بالاستعارة المكنية. أما في كتـاب «البديع»، فقـد عرَّف ابن المعتز الاستعارة بأنها (استعـارة الكلمة لشيء لم يُعرف بها من شيء قد عُرف)[٢٢]. لم يكتف ابن المعتز بذكر وجوه الاستعارة الجميلة، وإنما راح يضرب أمثلـة للاستعارة القبيحة. كما بيَّن ما فيها من عيوب. مما جعل شوقي ضيف يقول: (وبذلك سنَّ للبلاغيين بعده أن يتحدثوا عن العيوب التي وقعت في بعض الفنون البلاغية). لكن حين تنـاول ابن المعتز الاستعارة وأورد الشواهد ممثـلاً للاستعارة، جاء أغلبها من باب الاستعارة المكنية. إن أبرز أمثلة الاستعارة في قوله تعالى: (...أم الكتاب...)[٢٣]. وكذا في قوله تعالى: (**جناح الذل**)[٢٤]. وقولهم: (الفكرة مخ العمل) وقولهم أيضاً (المال عابس). كما أورد مجموعة من الشواهد الشعرية. نذكر منها قول امرئ القيس[٢٥]:

ولَيلٍ كموجِ البحرِ أرخى سُدُولَهُ
عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليَبتلي

فقلتُ لَهُ لمّا تمطّى بِصلبِهِ
وأردفَ أعجازاً وناءَ بكلكلِ

فقد عدّ هذا من قبيل الاستعارة، لأن الليل لا صلب له ولا عجز. كما أن من معيب الاستعارة قول الشاعر يزيد بن مفرغ[٢٦]:

ويـــوم فـتـحـتَ سـيـفـكَ مـن بـعـيـد
أضـعـتَ وكـلُّ أمــــركَ لـلـضَّـيـاعِ

وقـال عبيـد الله أيضاً لسويد بن منجوف: (اقعد على إسـت الأرض). فقال السويد: (مـا أعلم أنَّ للأرض إستا)[٢٧]. بهذا ظلت الاستعارة زمناً طويلاً ضمن باب البديع. حتى جاء المتأخرون وجعلوها في موقعها من علم البيان حين استواء التقاسيم واستقرارها.

عـدَّ ابـن المعتز الاستعارة أول باب من أبواب كتابه «البديـع». وجاراه في ذلك أبو هلال العسكـري، وابن رشيق القيرواني. ويبدو من الناحيـة التاريخية، أن ابن المعتز قد سَبق إلى هـذا المصطلح، على الرغم من وجود من يقول بأولوية أبي عمرو بن العلاء. يقول ابن رشيق في هذا الشأن: (وكان أبو عمرو بن العلاء لا يرى أن لأحد مثل قول ذي الرمة:

أقـامـتْ بـه حـتـى ذَوَى الـعـودُ والـتـوى
ولـفَّ الـثـريـا فـي مـلاءتـه الـفـجـر)[٢٨].

بهـذا عدَّ قول ذي الرمة من باب الاستعارة البليغة. كما تناولها الجاحظ في كتابه «البيان والتبييـن» وابن قتيبة ثم المبرد. فقـد كان مصطلح الاستعارة مرادفاً لمصطلح المجاز. كما يطلق إطلاقاته.

٢- الجناس:

وردت مـادة (ج – ن – س) في المعجم الوسيط، بمعنى النـوع، وجانسه أي شاكله. يقال: جنسـت الرطبة جنساً أي نضجـت كلها، فكأنها جنس واحد. أمـا المجانس والمجانسة لغة، المشاكلـة والمشابهة. يقال، فلان يجانس البهائم ولا يجانـس الناس إذا لم يكن له تمييز ولا عقـل. أما الجناس في اصطلاح البديعيين، فيعني اتفاق الكلمتين في اللفظ، واختلافهما في المعنـى. يعد الخليل بن أحمـد أول من عرفه بقوله: (الجنس لكل ضـرب من الناس والطير والعروض والنحـو)[٢٩]. ويرى قدامة بن جعفـر أن التجنيس يكون فـي الشعر الذي يتضمن معانيَ متغايرة قد اشتركت في لفظة واحدة، وألفاظ متجانسة مشتقة)[٣٠]. أما ابن الأثير، فقد حـدده بقوله: (الجناس أن يكـون اللفظ واحداً، والمعنى مختلفاً). الجناس هو تشابه اللفظين فـي النطق واختلافهما في المعنى. يعدُّ ابن المعتز مـن الأوائل الذين فطنوا إليه. وعده في كتابه ثاني أبواب البديع. يقول: (التجنيس أن تجيءَ الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام، ومجانستهـا لها أن تشبههـا في تأليف حروفها). بهذا يقتصر الجناس عند ابن المعتز على

تشابــه الكلمات في تأليف حروفها من غيــر إيضاح عما إذا كان هذا التشابه يمتد إلى معاني الكلمــات المتشابهة الحروف أو لا. فقد أورد ابن المعتز عدداً من الأمثلة الخاصة بالتجنيس. نكتفــي ببعضها للتمثيل فحسب. (إن لوم العاشق اللوم) فالجناس بين لفظتي لوم، اللوم. وقال رسول الله: (عصية عصت الله وغفار غفر الله له) وقال: (الظلم ظلمات). وقول الشاعر:

وسمَّيتُه يحيى ليحيا ولم يكن
إلى ردِّ أمرِ اللهِ فيهِ سبيلُ

فقد وقع التجنيس التام في لفظتي: (يحيى) اسم ابنه و(يحيا) فعل الحياة/ العيش.

٣- الطباق:

وردت مادة (ط، ب، ق) في قاموس المحيط للفيروز آبادي بمعنى المطابقة أو الموافقة، ومشــي المقيد، ووضع الفرس رجليه موضع يديه. كمــا ذكر صاحب المعجم الوسيط، طابق الفرس في مشيه أو جريه مطابقة وطباقاً، وضع رجليه موضع يديه. والمقيد مشى في القيد وقــارب الخطو. يقال: طابق البعيــر بمعنى وضع رجله موضع يده. أشــار الأصمعي إلى أن: (المطابقــة أصلها وضع الرجل موضع اليد في مشــي ذوات الأربع). وقال الخليل بن أحمد: (طابقــت بيــن الشيئين، إذا أجمعــت بينهما على حذو واحد). أمــا الطباق في الاصطلاح، فيعنــي الجمع بين الضدين، أو بين الشيء وضده فــي كلام أو بيت شعر. قال زكي الدين بن أبــي الإصبع المصري: (المطابقة ضربان: ضرب يأتي بألفاظ الحقيقة، وضرب يأتي بألفاظ المجاز). يرى قدامة بن جعفر أن المطابقة نوع من الجناس، ويسميها بالتكافؤ. أما ثعلب فقد ذهب إلى أن المطابق تكرار اللفظة بمعنيين. إنه المعنى نفسه عند قدامة في المطابق.

جعل ابن المعتز المطابقة في كتابه الباب الثالث من أبواب البديع. إذ اكتفى بتعريف الخليل بن أحمد ولم يضف شيئاً جديداً. ومن أبرز الأمثلة التي ساقها، قول أبي سعيد لصاحبه: (أتيناك لتسلك بنا سبيل التوسع فأدخلتنا في ضيق الضمان) نراه قد طابق بين السعة والضيق. كما تجلى فــي قوله تعالى: ﴿**ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب**﴾. وقال رسول الله للأنصار: (إنكم لتكثرون عند الفزع، وتقلون عند الطمع). وجه الطباق واقع بين تكثرون وتقلون.

٤- رَدُّ أعجاز الكلام على ما تقدمها:

يعبــر عنه كذلك بِرَدِّ العجز على الصدر. إنه الــكلام الذي يوجد في نصفه الأخير لفظ يشبه لفظاً موجوداً في نصفه الأول. يضم مجموعة من الأقسام. نحددها كالآتي:

أ- اتفـاق لفظ الصـدر والعجز صـورة ومعنى ويكونـا طرفين كقولهـم: (الحيلة ترك الحيلة).

ب- اتفاق لفظ الصدر والعجز صورة لا معنى. وهما طرفان كقول الشاعر:

يَسـارُ مـن سجيَّتها المنايا
ويُمنى من عطيَّتها اليسارُ

ج- بالعكس، وهما طرفان كقول الشاعر:

واستبدّت مرةً واحدةً
إنَّما العاجزُ مَنْ لا يَستبدْ

وقد سمَّاه المتأخرون من أصحاب البديع بِرَدِّ العجز على الصدر. ومنهم من سمَّاه التصدير كما ورد ذلك عند ابن رشيق القيرواني. ذكر الخطيب القزويني، أن رد العجز على الصدر يرد فـي النثر والشعر على السواء. ثم أبان عن ذلك قائلاً: (وهو في النثر أن يجعل أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو الملحقين بهما في أول الفقـرة، والآخر في آخرها. وهو في النظـم أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في صـدر المصراع الأول، أو آخره أو صدر المصراع الثاني). أما ابن المعتز، فجعله الباب الرابع من علم البديع وسماه رَدُّ أعجاز الكلام على ما تقدَّمها. وقد قسمه إلى ثلاثة أقسام:

أ- أولها ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة في نصفه الأول. ومثل له بقول الشاعر:

تَلَقَّى إذا ما الأمـرُ كان عرمرماً
في جيشِ رأيٍ لا يفلّ عرمرمِ

ب- أما ثانيها، فما يوافق آخر كلمة منه أول كلمة في نصفه الأول. استشهد له بقول الشاعر:

سريعٌ إلى ابنِ العمِّ يشتمُ عِرضَهُ
وليسَ إلى داعي النَّدى بسريعِ

ج- أما الثالث، فما يوافق آخر كلمة فيه بعض ما فيه، كقول الشاعر:

عميدُ بني سُلَيم أقْصَدَتْهُ
سهامُ الموتِ وهْيَ لهُ سهامُ

قال ابن المقفع في هذا الشأن: (وليكن في صدر كلامك دليل على حاجتك، كما أن خير أبيات الشعر البيت الذي إذا سمعت صدره عرفت قافيته).

٥- المذهب الكلامي:

اصطناع مذهب المتكلمين العقلي في الجدل، والاستدلال، وإيراد الحجج والتماس العلل. وذلك بأن يأتي البليغ على صحة دعواه بحجة قاطعة أياً كان نوعها. عرَّفه القزويني بقوله: (هو إيراد حجة للمطلوب على طريقة أهل الكلام). نحو قوله تعالى: (لو كان فيهما آلهة إلا الله لفسدتا). أما ابن رشيق فقد قرر أنه: (مذهب كلامي فلسفي). وبالعودة إلى الآية الكريمة سالفة الذكر، نستشف الدليل القاطع على وحدانية الله، وتمام الدليل أن تقول: لكنهما لم تفسدا، فليس فيهما آلهة غير الله. أما ابن المعتز فيقر منذ الوهلة الأولى بأن الجاحظ هو أول من حدد هذا المذهب. يقول: (وهو مذهب سماه عمرو الجاحظ). ثم يقول: (وهذا باب ما أعلم أني وجدت في القرآن منه شيئاً، وهو ينسب إلى التكلف تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً). مما يتبين أن ابن المعتز لم يقدِّم تعريفاً لهذا النوع من البديع. وإنما اكتفى بسرد الشواهد عليه. واستثنى من ذلك القرآن الكريم. من أبرز الأمثلة التي أوردها قول الفرزدق:

لكلِّ امرئٍ نفسانِ نفسٌ كريمةٌ
وأخرى يُعاصيها الفتى ويطيعها

ونفسكَ مِن نفسَيكَ تَشفعُ للنَّدى
إذا قلَّ من أحرارهن شفيعها

٦- الالتفات:

إن من بين معاني الالتفات في اللغة، الصرف، ومنه قوله تعالى: (قالوا أجئتنا لتلفتنا عما وجدنا عليه آباءنا). وهو بمعنى لي الشيء عن جهته، كما تقبض عنق إنسان فتلفته. أما في الاصطلاح، فالالتفات هو الإعراض والاستدراك. بمعنى أن يكون الشاعر شرع في معنى ثم يعرض له رأي آخر، فيلتفت عنه إليه. ذكر عبد العزيز عتيق أن أول من ذكر الالتفات الأصمعي (حكي عن إسحق الموصلي أنه قال: قال لي الأصمعي: أتعرف التفات جرير؟ قلت: وما هو؟ فأنشدني قوله:

أتَنسى إذ تُودِّعنا سُليمَى
بعود بَشامةٍ؟ سُقِيَ البَشامُ

أما قدامة بن جعفر، فقد صنّفه ضمن نعوت المعاني، وعرفه بقوله: (هو أن يكون الشاعر آخذاً في معنى فكأنه يعترضه إما شك فيه، أو ظن بأن رادّاً يرد عليه قوله، أو سائلاً يسأله عن سببه، فيعود راجعاً إلى ما قدَّمه، فإما أن يذكر سببه، أو يحل الشك فيه). يسمي بعض

الباحثين الالتفات بالاعتراض. أما ابن المعتز فقد عدّ الالتفات من محاسن الكلام وبديعه حين عرفه بقوله: (الالتفات هو انصراف المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة وما يشبه ذلك. ومن الالتفات الانصراف عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر). وقد قسمه إلى نوعين:

أ- نوع ينصرف فيه المتكلم عن المخاطبة إلى الإخبار وعن الإخبار إلى المخاطبة، وما يشبه ذلك. ومثّل له بقوله تعالى: (حتى إذا كنتم في الفلك وجرين بهم بريح طيبة). أي بكم. قال ابن الأثير: (ولو أنه قال: وجرين بكم وساق الخطاب معهم إلى آخر الآية لذهبت تلك الفائدة التي أنتجها خطاباً لغيبة).

ب- نوع ثان ينصرف فيه المتكلم عن معنى يكون فيه إلى معنى آخر. واستدل عليه بقول أبي تمام:

وأَنْجدتَمُ من بعدِ إتْهام داركُمْ
فَيَا دمعُ أَنْجدني على ساكِني نَجْدِ

يتضح من البيت أن الشاعر/ المتكلم، يخبر من يخاطبهم بأنه يعلم أنهم قد اتخذوا دارهم في نجد بعد أن كانت في تهامة. ثم ينصرف أو يلتفت بعد ذلك إلى معنى آخر. يتمثل في دعاء الدمع ومطالبته بأن يسعفه على ساكني نجد. وسماه بعضهم (شجاعة العربية). وقد سمي بذلك، لأن الشجاعة هي الإقدام. ذاك أن الرجل الشجاع يركب ما لا يستطيعه غيره، ويتورد ما لا يتورده سواه. وكذلك الالتفات في الكلام تختص به اللغة العربية دون غيرها. يعدُّ ابن الأثير خير من تكلم في موضوع (الالتفات) وجعله ثلاثة أقسام. في حين ذهب شوقي ضيف إلى أن الأصمعي هو أول من اقترح للالتفات اسمه الاصطلاحي في البلاغة.

٧- الاعتراض:

أطلق عليه قدامة بن جعفر التتميم (التمام). فقد حدده حين يعمل الشاعر على ذكر المعنى فلا يدع من الأحوال التي تتم بها صحته وتكمل معها جودته شيئاً إلا أتى به. ومثّل له بقول طرفة: (**فَسَقَى ديارك - غير مفسدها- صوبُ الربيع وديمةُ تَهمي**). إن قوله: (غير مفسدها) إتمام لجودة ما قاله. كما عرفه الإمام البحراني بقوله: (وهو أن يتدرج في الكلام ما يتم الغرض دونه). وقد مثل له بقوله تعالى: (فلا أقسم بمواقع النجوم وإنه لقسم لو تعلمون عظيم). أما المتأخّرون، فقد أطلقوا عليه التكميل أو الاحتراس. أما ابن المعتز فعرفه بقوله: (وهو اعتراض كلام في كلام لم يتم معناه). ومثل له بقول كثير:

لـو أن الـبـاخـلـيـن، وأنــــتَ مـنـهـمْ
رأوكَ تـعـلّـمـوا مـنـكَ الـمـطـالا

يبـــدو مـــن الناحية التاريخيـــة أن ابن المعتز لم يكـــن قد سَبَق إلى هـــذا الفن. بل سبقه الأصمعي. إلا أن ابن المعتز له فضل التسمية ليس إلا.

٨- الرجوع:

عرفه ابن المعتز بقوله: (هو أن يقول شيئاً ويرجع عنه) وساق أمثلة منها قول بشار:

نُـبِّـئـتُ فـاضـحَ أُمِّـــهِ يـغـتـابـنـي
عـنـد الأمـيـرِ، وهـل عـلـيـه أمـيـرُ؟

أما من الناحية التاريخية، فقد تبين أن أبا عبيدة قد سبقه ابن المعتز إلى هذا المصطلح. قال الباقلاني: (كان أبو عبيدة يقول عن امرئ القيس في بيته:

وإنَّ شـفـائـي عـبـرةٌ مـهـراقـةٌ
فـهـل عـنـد رسـمٍ دارسٍ مـن مُـعَـوَّلِ

أنه رجع فأكذب نفسه).

٩- حسن الخروج:

سماه أبو تمام بالاستطراد. ومثل له بقول الشاعر السموءل:

وإنّــا لَـقـومٌ مـا نـرى الـقـتـلَ سُـبَّـةً
إذا مـا رَأتْــهُ عـامِـرٌ وسَـلـولُ

فيما يذهب بعض الباحثين إلى أنَّ ابن المعتز قد استعار هذه التسمية (حسن الخروج) من ثعلـــب. إذ ذكر في كتابه قواعد الشعر: (وحسن الخروج والتلطف في الانتقال من غرض إلى غرض). لكن تكاد تُجمع أغلب المصادر على أن ابن المعتز هو السابق إلى هذه التسمية. فقد عرفه بقوله: (حسن الخروج من معنى إلى معنى. ومثَّل له بقول أبي العتاهية:

وأحـبـبـتُ مـن حُـبِّـهـا الـبـاخـلـيـ
ـــن حـتـى وَمِـقْـتُ ابـنَ سَـلْـمٍ سعـيـداً

١٠- تأكيد المدح بما يشبه الذم:

سمـــاه ابن رشيـــق الاستثناء. وذكر بعض البلاغيين أن حسنـــه المعنوي ناشئ من أثر أداة الاستثنـــاء التي يُبنى عليها. لكن حقيقة الأمر أن تسميـــه ابن المعتز أدلُّ في الواقع عليه من

تسميته بالاستثناء. إذ يعد ابن المعتز مبتكر هذا الفن. إذ اكتفى بضرب مثالين له. تجلّى الأول في قول النابغة:

ولا عيبَ فيهم غيرَ أنَّ سيوفهمْ
بهنَّ فلولٌ من قِراعِ الكتائبِ

أما الثاني فتجلَّى في قول الجعدي:

فتىً كملتْ أخلاقُه غيرَ أنَّه
جواد فما يُبْقي من المال باقيا

نستشف منه أن تأكيد المدح بما يشبهه الذم نوعان:

أ- أن يستثنى من صفة ذم منفية عن الشيء، صفة مدح بتقدير دخولها فيها، كما ورد في المثال الأول.

ب- أن يثبت لشيء صفة مدح، ثم يؤتى بعدها بأداة استثناء تليها صفة مدح أخرى، كما هو الحال في المثال الثاني.

١١- تجاهل العارف:

عرَّفه أبو هلال العسكري بقوله: (هو إخراج ما يُعرف صحته مخرج ما يُشك فيه، ليزيد بذلك تأكيداً). لم يزد على ابن المعتز إلا إضافة مزج الشك باليقين. سماه المتأخرون بالإعنات والتشكيك. فقد ذكر بعضهم أنه من ابتكار ابن المعتز. ومن أمثلته قول زهير:

وما أدري وَسَوفَ إخالُ أدري
أقومٌ آلُ حِصْنٍ أم نساءُ

١٢- الهَزْل يراد به الجد:

استمده ابن المعتز من الجاحظ. وعرفه القزويني بقوله: (والهزل الذي يراد به الجد هو أن يقصد المتكلم مدح إنسان، أو ذمه. فيخرج من ذلك مخرج الذل والمجون اللائق بالحال). قال الشاعر:

والبين هازلني بالجدّ حين رأى
دمعي وقال: تبرّد أنتَ بالدّيمِ

أما ابن حجة الحموي، فلم يضف شيئاً لما قدمه القزويني. وقد مثل له ابن المعتز بقول أبي العتاهية يهجو هازئاً:

أَرْقِيكَ أرقيكَ باسم الله أَرْقِيكا
مِنْ بُخلِ نفسٍ لعلَّ الله يشفيكا
ما سِلْمُ نَفْسِكَ إلَّا مَنْ يُتَارِكُها
وما عدوُّكَ إلا مَنْ يُرَجِّيكا

١٣- حسن التضمين:

يتجلى في استعارة الشاعر الأبيات وأنصافها، أو بعض الألفاظ في حشوها من شعر غيره، وإدخالها في أثناء أبيات قصيدته. فقد وردت في صحيفة البلاغة الهندية إشارة إلى أن التضمين معيب. وكرر ذلك الجاحظ في كلامه. وعده من عيوب الكلام لا من محاسنه. أما ابن المعتز، فاكتفى بذكر الأمثلة على ذلك كقول الشاعر:

ولقد سَمَا للخُرَّميُّ فلمْ يَقُلْ
بَعْدَ الوغى: (لكنْ تَضَايقَ مَقْدَمي)

إن عبارة «لكن تضايق مقدمي» ضمنها الشاعر من قول عنترة:

إذْ يتَّقونَ بيَ الأسنَّةَ لَمْ أَخِمْ
عنها ولكنِّي تَضَايقَ مَقْدَمي

١٤- التعريض والكناية:

حددها أبو هلال العسكري من خلال قوله: (هو أن يكنَّى عن الشيء ويعرض به، ولا يصرح على حسب ما عملوا باللحن والتورية عن الشيء). ومثّل لها بقوله تعالى: (أو لامستم النساء) كناية عن الجماع. وذكر ابن الأثير أن الكناية هي كل لفظة دلت على معنى يجوز حمله على جانبي الحقيقة والمجاز بوصف جامع بين الحقيقة والمجاز. يرى أن كل مقام ترد فيه الكناية يتجاذبه جانب الحقيقة، وجانب المجاز. كما أن الكناية عنده جزء من الاستعارة. في حين ميز الزمخشري بين الكناية والتعريض حيث قال: (الكناية أن تذكر الشيء بغير لفظه الموضوع له، والتعريض أن تذكر شيئاً يدل به على شيء لم تذكره). ومثل لذلك بقوله: (كقول المحتاج للمحتاج إليه: جئتك لأسلم عليك). فكأنه إمالة الكلام إلى عرض يدل على المقصود ويسمى التلويح. ذلك أن المحتاج يلوح إلى ما يريده. أما من الناحية التاريخية، فقد ورد هذا المصطلح كثيراً في كتابات الجاحظ واللغويين. وقد مثَّل له ابن المعتز بقوله:

إذا عَوَجَ الكُتَّاب يوماً سُطُورهمْ
فليس بِمُعْوَجٍّ له أبداً سَطْرُ

١٥- الإفراط في الصفة:

سمــاه قدامة بن جعفر المبالغة. أما أبو هــلال العسكري فعرفه بقوله: (المبالغة أن تبلغ بالمعنــى أقصــى غاياته، وأبعد نهاياته، ولا تقتصر في العمارة عنــه على أدنى منازله، وأقرب مراميــه). أما السكاكي ومن جاراه مــن أمثال القزويني، فيعدون المبالغة المقبولة من محاسن الكلام وبديعه. ساق ابن المعتز أمثلة تنطبق على المبالغة. وهو مسبوق إليها من الأصمعي. قال ابــن رشيق قيل للأصمعي: (من أشعر الناس؟ قال الذي يجعل المعنى الخسيس بلفظه كثيراً أو يأتي إلى المعنى الكبير فيجعله خسيساً). وقد اكتفى ابن المعتز بالتمثيل لها بقول أبي نواس:

مَـلِـكٌ أغــرُّ إذا احـتـبـى بـنـجـادِهِ
غَـمَـرَ الـجـمـاجِـمَ والـسِّـمَـاطَ قِـيَـامُ

١٦- حسن التشبيه:

سُبــق ابــن المعتز إلى هذا المصطلــح من سيبويه حيث قال: (تقــول: مررت برجل أسد أبــوه إذا كنت تريــد أن تجعله شديداً، ومررت برجل مثل الأسد إذا كنت تشبهه). كما استعمل الجاحــظ كلمــة التشبيه في مقابلة الحقيقــة. أما المبرد، فقد ذكر في كتــاب «الكامل» أن (التشبيــه جار كثير في كلام العرب حتى قال قائل هو أكثر كلامهم لم يبعد). ومن أمثلته في البديع قول الشاعر في الذباب:

هَــزِجــاً يـحـكُّ ذراعَـــهُ بـذراعِـــه
قَــدْحَ الـمُـكِـبِّ على الـزِّنـادِ الأجْـــذَمِ

١٧- إعنات الشاعر نفسه:

عرفــه القزوينــي بقوله: (هو أن يجيءَ قبل حرف الروي أو مــا في معناه من الفاصلة ما ليســ بــلازم في السجع). ومعناه أن يلتــزم الناثر في نثره، والشاعر فــي شعره، بحرف قبل حــرف الروي. أو بأكثر من حرف بالنسبة إلــى قدرته مع عدم التكلف. وقد عرفه ابن الأثير بقوله: (لزوم مالا يلزم من أشق هذه الصناعة مذهباً، وأبعدها مسلكاً، وذلك لأن مؤلفه يلتزم مــالا يلزمه). كما سماه بعضهم: (الالتزام) و(لزوم ما لا يلزم). أما ابن المعتز، فحدده بقوله: (إعنــات الشاعر نفسه في القوافي وتكلفه من ذلك ما ليس له). ثم يسوق الأمثلة التي تنطبق على لزوم ما لا يلزم. وقد مثَّل لذلك بقول الشاعر:

يـقـولـون فـي الـبـسـتـان للعين لـذَّةٌ
وفـي الـخَـمْـرِ والـمـاءِ الـذي غـيرُ آسـنِ

فـإنْ شـئـتَ أنْ تـلـقـى الـمحـاسِـنَ كلّها
ففي وجـه من تَـهـوى جميعُ المحاسنِ

فقــد التزم الشاعر في البيتين السين قبل النون. وقد كان المعري أشهر الشعراء في هذا الباب من خلال لزومياته.

١٨- حسن الابتداءات:

أشـــار إليه شبيب بن شيبة في بعض حديثه الـــذي أورده الجاحظ. فقد نقل هذا الأخير عـــن شبيب بن شيبة قوله: (والناس موكلون بتفضيل جودة الابتداء وبمدح صاحبه، وأنا موكل بتفضيـــل جودة القطع وبمدح صاحبه). قال ابـــن رشيق: (إن حسن الافتتاح داعية للانشراح، ومطيـــة النجاح). وتزداد براعة المطلـــع حسناً إذا دلت على المقصـــود بإشارة لطيفة. وقد عرفه القز ويني بقوله: (وهو ما ناسب المقصود). كما سماه بعضهم براعة الاستهلال وحسن المطالع.لـــم يقدم ابن المعتز تعريفاً لهذا المصطلح، وإنما اكتفى بضرب الأمثلة على ذلك. منها قول النابغة في مطلع قصيدته الشهيرة:

كِـلِـيـنـي لِـهَـمٍّ يـا أمـيـمـة نـاصِـبِ
ولـيـلٍ أقـاسِـيـهِ بـطـيءِ الـكـواكـبِ

يعد تحديد المصطلحات، فرعاً أساسياً من فروع البحث العلمي. مما يجعله أساس النهوض بالدارســـات والتجديد فيها، لأن تطور العلوم وتجدد الفنون مرهون بمصطلحاتها. اتضح لنا من خلال تناول كتاب البديع لابن المعتز، أن هذا الأخير قد كان مسعاه الأول استقلال الدرس البلاغـــي وتحديد مباحثه التي كانت متقاطعة مـــع مباحث وحقول معرفية أخرى. مما جعله يضبـــط مصطلحـــات عدة. ولا سيّما أنواع البديع التي ســـادت في زمانه. كما عمل على نقد المعيـــب مـــن كل نوع. لهذا أكد الباحثون أن كتاب «البديع» قـــد شكّل منعطفاً مهماً في مسار الدراسات البلاغية العربية، وسمة بارزة في مجال النظرية الأدبية في التراث النقدي العربي. ذلك أن منزلته فـــي تاريخ البلاغة، بمنزلة كتاب سيبويه في تاريخ البحوث اللغوية والنحوية. لأنّه أول كتاب جعل من البلاغة غاية تأليفه. إنه محاولة فريدة لإرساء أصول البلاغة على أسس عربيـــة صرفة. كما تكمن قيمة الكتاب، في رؤية صاحبـــه الواعية والواضحة في منطلقاتها وغاياتهـــا التي جعلت مادته خاضعة لتلك الرؤيـــة ولا تتجاوزها. فجاء الكتاب موجزاً منقحاً بعيداً عن الحشو والإطناب. أما محور الكتاب، فانبنى على قضية نقدية شائكة عرفها القرن

الثالث الهجري. تمثلت في الصراع بين القدماء والمحدثين، ما جعل البلاغيين والنقاد من بعد ابن المعتز يهتمون بهذا التصور النقدي. ويستكملون حلقاته ومباحثه وقضاياه. لهذا يعد كتاب «البديع»، منعطفاً حاسماً في التأليف البلاغي، وإسهاماً في بلورة حدود هذا العلم وتخليصه من تبعية العلوم الأخرى.

الهوامش

(١)- التهانوي (محمد بن علي الفاروقي)، كشاف اصطلاحات الفنون، تحقيق: لطفي عبد البديع، ترجم النصوص الفارسية: عبد المنعم محمد حسنين، مراجعة: أمين الخولي، ط١، الموسسة المصرية العامة، القاهرة، ١٩٦٣م، ص١٠٧.

(٢)- جبور، عبد النور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، ط٢، بيروت، ١٩٨٤م، ص٢٥٢.

(٣)- الأزهري، تهذيب اللغة، تحقيق: عبد السلام هارون، ط١، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٦م، ص٩٢.

(٤)- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد)، كتاب البديع، نشره: أغناطيوس كراتشيكوفسكس، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٢.

(٥)- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد)، كتاب البديع، (مصدر سابق)، ص١٤.

(٦)- ابن منظور، لسان العرب، ج٢، مادة (صلح)، تحقيق: عبد الله عبد الكبير وآخرين، دار المعارف، القاهرة.

(٧)- سورة البقرة، الآية: ١١٧.

(٨)- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، ط٥، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢٠٥.

(٩)- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد)، كتاب البديع، (مصدر سابق)، ص١١١.

(١٠)- مندور، محمد، النقد المنهجي عند العرب، ط٢، دار نهضة مصر، ١٩٩٦م، ص٩٥.

(١١)- القزويني (جلال الدين محمد بن عبد الرحمن الخطيب)، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، لبنان، ١٩٨٥م، ص٢١٠.

(١٢)- الهاشمي، (السيد أحمد)، جواهر البلاغة، ط١، المكتبة المصرية، ١٩٩٩م، ص٧٨.

(١٣)- أحمد إبراهيم موسى، الصبغ البديعي في اللغة العربية، ط١، دار الكتاب العربي، القاهرة، ١٩٦٩م، ص٩٥.

(١٤)- الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر)، البيان والتبيين (المصدر نفسه)، ص٢١٩.

(١٥)- الجرجانـــي، عبد القاهـــر، أسرار البلاغة، صححه وعلّق على حواشيه: السيد محمد رشيد رضا، ط٣، دار المعرفة، بيروت، ١٩٨٢م، ص١٥٧.

(١٦)- الرماني (أبو الحسن علي بن عيسى)، النكت في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله ومحمد زغلول سلام، ط٣، دار المعارف، مصر، ١٩٧٦م، ص١٣٢.

(١٧)- العسكـــريّ، أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيـــق: علي البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، ط٢، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٦٥م، ص٢٠١.

(١٨)- ابن رشيق (أبو علي الحسن)، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، ط ٥، دار الجيل، بيروت، ١٩٨١م، ص:١٤٢.

(١٩)- ابن قتيبة (أبو محمد عبد الله بن عبد المجيد بن مسلم)، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، ط٣، دار إحياء الكتب، القاهرة، ١٩٥٠م، ص٢١١.

(٢٠)- البحراني، كمال الدين، أصول البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، ط١، دار الشروق، مصر، ١٩٨١م، ص٦٣.

(٢١)- ابن الأثير (ضياء الدين نصر الله)، المثل السائر، قدمه وعلق عليه: أحمد الحوفي وبدوي طبانة، ط٢، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٨١م، ص١٤٤.

(٢٢)- ابن المعتز (أبو العباس عبد الله بن محمد)،كتاب البديع، نشره: أغناطيوس كراتشيكوفسكس، ط٣، دار المسيرة، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢٣١.

(٢٣)- ضيف، شوقي، البلاغة تطور وتاريخ، ط٤، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٧م، ص٨٤.

(٢٤)- سورة الإسراء، الآية:٢٤.

(٢٥)- ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، ط٤، دار المعارف، بيروت، ١٩٨٤م، ص٤١.

(٢٦)- ديوان يزيد بن مفزع، تحقيق: عبد القدوس أبو صالح، ط٢، مؤسسة الرسالة، مصر، ١٩٨٢م، ص٨٨.

(٢٧)- هدارة، محمد مصطفى، في البلاغة العربية، ط١، دار العلوم العربية،بيروت،١٩٧٢م، ص١٠٦.

(٢٨)- ابن رشيق، العمدة، تحقيق: محمد بدر الدين النعساني، ط١، مطبعة السعادة، مصر، ١٩٠٧م، ص١٦٦.

(٢٩)- الفراهيدي، الخليل بن أحمد، العين، تحقيق: مهدي المخزومي وإبراهيم السامرائي، ط ٣، دار الهلال، مصر، ٢٠٠٨م، ص٢٠١.

(٣٠)- قدامـــة بـــن جعفر (أبو الفـــرج الكاتب البغدادي)، نقـــد الشعر، تحقيق: كمـــال مصطفى، ط٣، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٧٨م، ص٩٩.

- اكتُفِيَ بهذا القدر من الحواشي لضرورات الإخراج، مع الاعتذار من الباحث المحترم.

الزمن المنتج أم زمن الإنتاج ؟!

حسن إبراهيم أحمد

كثيراً ما نتحدّث عن أمور، نحسب حساباً كبيراً للتغيّر الذي يحدث فيها خلال الأزمنة اللاحقة، فنقول عن أمر ما، اتركه للزمن، أو للأيام تفعل فعلها به، أو نتوعد بأن الزمن القادم سيكون له ما يغيّره في موقف ما، غداً سنرى...إلخ. وقد يكون الزمن للذكرى وقياس المُدَد.

وعندما نرى الآثار العظيمة، أو نقرأ كتب التراث ونراجع التاريخ، نمدح أو نذم الزمن بوصفه سيد الإنجازات أو مرتكب الكبائر. لكن من يكترث لكيفية رؤية المكنسة للأشياء كما يقول الشاعر الأمريكي الأسود: أميري باراكا[1]. «هل يشبه الزمن المكنسة؟!».

الزمن بحد ذاته غير فاعل مهما اتهم بالفاعلية التي هي فعل البشر وأدوارهم، وربما الطبيعة وعواملها، وقد نحسن تقدير ذلك أو لا نحسن، فتكون أحكامنا صائبة أو غير صائبة. وعندما نطلق عبارات مثل زمن العار أو الكوارث أو الجريمة، يتلوّث الزمن وينجو الفاعلون المجرمون من الوصمة، ويكون الزمن هو الضحية كما البشر.

قد يظهر الزمن عندنا حكماً أو مقياساً لكثير من الأمور، فنحن نعد سنوات الدراسة عند تقويم بعضهم ونغفل مستوى التحصيل واستيعاب المناهج، ما يجعل الحكم غير صائب، ونحسب أعمار الناس بعدد السنين دون النظر إلى أدوراهم السلبية أو الإيجابية، فكثيراً ممن عاشوا سنين أقل أنجزوا إبداعات أكثر، ما يفرّغ الزمن من فاعلية امتداده.

ومثــل ذلك ما نسمعه عن اختصار زمــن الإنجاز أو المهمات. لكن مفهوم اختصار الزمن يبدو غير دقيق من جانب الحقيقة، فهو لا يُختصر وغير قابل للاختصار، إنما خطوات إنجاز النشاطــات قد تكون هـــي المقصودة، أي فعل الإنسان وحراكه الــذي يقلل المدد الزمنية أو يطيلها. وهذا الأمر رهن بتقدّم العلوم والتقنيات المتّبعة، فتقنيات عصرنا المتقدمة قد تتيح أزمنة أقل لإنجاز الأعمال، وهذا ما لم يكن متاحاً في الماضي. وإحالة التغيّرات التي حصلت وتحصـــل في حياة الناس أو في الطبيعة إلى فعل الزمن، غير دقيق، والمهم الإلمام بالعوامل الفيزيائية أو البيولوجية وحتى الأيديولوجية للحكم على ذلك.

مـــا يحدد التزمين (تحديد الزمن) هـــو الأحداث والفعاليات. وعنـــد دراسة حقبة ما أو مرحلـــة، يكون المهم جمع البيانـــات والمعلومات والوثائق الدالة علـــى مجريات الأمور. وما يسمى باليوميات أو الحوليات يفترض أن تتضمن الأحداث التي أساسها النشاط البشري وليس عدّ الأيام والسنين.

لا نـــزال نعرب الكلمات الدالة على الزمن في العربية ((ظـــرف زمان))، أي ليست فعلاً، لأن الفعل نشاط، وليست فاعلاً فالفاعل قوة منتجة للنشاط، دون أن نغفل أن لكل فعل زمنه، ماضياً أو حاضراً أو مستقبلاً.

نهتم بالزمن لتراتبيته التي تعكس فعل البشر أو الطبيعة من خلال أحداث أو أفكار تترك أثـــراً في حياة الناس، وهذا ما يشغلنـــا دون التقليل من شأن زمنه، فلا حدثٌ دون زمن حَدَثَ فيه، وقد تكون له سماته ودوره من خلال ما يشتمل عليه من نشاطات وأفكار، ولا يصح فصل الفاعلية عن الزمن، بل إن هذا صعب أو غير ممكن في ميدان توخي الحقيقة.

الماضي والمستقبل كلاهما حاكم على الحاضر، الماضي بما أنجز فيه، والمستقبل بما يعد بـــه ويخطط له. لكن لا الماضي ولا المستقبل هو الفاعل، إنمـــا الإرادة في الإنجاز، تلك التي يمتلكها البشر لا الأزمنة. وانتظار أن تتغير أمور في الحياة بفعل الزمن، انتظار لما لن يحدث، فَلِكَـــي تتغيَّر لا بد من الجهد البشري الفاعل والذي لا يترك الأمور للصدف. يجب ألا نسحب من الإنسان الفاعل استحقاقاته.

إذا كان انجذاب المؤمنين إلى الماضي يشغلهم، فإن الإمساك بالحاضر يشغل السياسيين، وكلا الفئتيـــن تفعـــل ذلك من أجـــل المستقبل الـــذي يعدها. الماضي موجـــود عبر الذاكرة والمستقبل عبر العلامات والأسباب المتوافرة في الحاضر وتسمح بالتوقع أو التخيل، ومكان

حضـــور الأزمنـــة الثلاثة هو العقل عبـــر الذاكرة والنظر والتوقع. والورطـــة الكبرى أن نفكر بالزمـــن بعيداً عن الأحـــداث، مثلما هي محاولة فهم حياتنـــا وتطوراتها دون حضور الزمن. و((الزمـــن يصرخ بأعلى صوته أن لا طول له أياً يكن)) كما يقول القديس أوغسطين، والواقع أن الطول والقصر لا يأتيانه إلا من إحساس الناس، وهنا لا نجرد الزمن من فاعلية موهومة، إنما نصوّب النظر إليه.

التفكيـــر بالهروب مما يتصور أنـــه الزمن، هو في الحقيقة هروب من أحداث أو أوهام أو ضيق واقع، فالمؤمن يصلي ضمن منظور أزلي، وشارب الكحول أو متعاطي المخدرات هارب من لحظته أو وهمه، وكل هؤلاء ضمن مشروعية الخوف أو الأمل.

يشـــار إلى أن محركات النشاط والإبداع البشري، كالعقل والروح والإرادة والعاطفة..إلخ، هـــي مما يتجاوز الأزمنة ولا تخضع لسلطتها، بل هي الحاكمة على النشاط البشري، وفاعلية هذه المحركات هي صانعة الإنجازات في أي حضارة شهدها العالم. وهذه لا تبقى على حال واحدة، ما يبدو أنه فعل أو دور للزمن. ليس هناك زمن منتج، هناك زمن إنتاج.

العلوم والزمن

يظهر أثر الزمن في العلوم، بتأثير مبدأ التراكم الحاكم، فالعلم لا يبدأ بالأكثر تعقيداً، بل بالبسيـــط الذي يعمل البشر على تطويره وتحسين أدائـــه استجابة لمتطلبات الحياة. فالبشر كمـــا وصفهم الفيلسوف الألمانـــي «مارتن هيدجر»: «مرميّون في عالم ليس من صنعهم. إنهم ليســـوا كالحجارة غير الواعية عبر الزمن، إننا نحن البشر كائنات «زمنية» و«تاريخية» مرمية في عالم علينا فيه أن نحدد وجودنا ومشاريعنا للمستقبل بما يرتبط مع ماضي العالم»، ويشير مؤلفو كتاب «التفكير النقدي» إلى أنه ليس الفيلسوف الأول الذي أكد ذلك، بل سبقه فلاسفة كثيـــرون. وهنا علينا أن نتنبه إلى وصف الكائنات البشرية بالواعية مقابل غير الواعية، وإلى تأكيده أن علينا تحديد وجودنا ومشاريعنا للمستقبل، ما يعني إعمال الوعي في توجيه حياتنا، مـــا يشير إلى أننا يجب ألا نترك ذلك لقوى خارجيـــة أو مفارقة، فلا يبدو الزمن وكأنه يقود النـــاس دون وعيهم. وتبدو فاعلية الزمن بمقدار ما تتيـــح الظروف والعوامل تراكم الخبرات والإنجازات والخروج من الاستعصاءات[٢].

إذن، فالعلـــم نشاط بشري بعيد عن التلقائية أو العشوائية، لكن قد يكون للصدفة تأثيرها فـــي تطويـــره، مثلما كان لأثر تفاحة نيوتـــن في اكتشاف قوانين الجاذبيـــة، وهذا لا يعني أن

البدايــات كانت محكومة أو مشروطة بوصول العلوم إلى هذا الحد من التعقيد، حيث لم يكن هــذا ممكناً في زمن ماض بعيد، مع العلــم أن المبادئ والقوانين الفاعلة في حدوث أمر من الأمــور لم تتغير، فهي هي، عرفها الناس أم جهلوها، لكن الأيام التي كان البشر يجهلون فيها كثيــراً من عوامل تغير أو حدوث الأشياء، قــد أحالت إلى لحظات تالية بدأ الناس يعون هذه القوانين أو المبادئ فتتالت وأصبح كل مبدأ يقود إلى آخر حتى أصبح الناس يعرفون أسراراً كثيرة في الكون، وما بقي مجهولاً قد لا يبقى كذلك إعمالاً لهذا المبدأ والدخول في تحديات تقــود إليها الاكتشافات. ويمكن الاستشهاد هنا بالجهود والاكتشافات التي قادت إلى اكتشاف الجينيوم البشري، وأهمية ذلك.

يقــف المرء مذهــولاً في هذا العصر أمــام تدفق التكنولوجيا التي ينتجهــا تراكم العلوم ودورهــا في حل التعقيدات المعترضة، ما لم يكن ممكناً في الأزمنة الغابرة، وما يتيح الفرص لإيجاد الحلول، ويظهر الزمن وكأنه الفاعل، حسب ما يظهر في تعبيرات الناس، ولهم الحق في تلــك المغالطة. إنما الحقيقة هــي فاعلية النشاط البشري في إنجاز ما ينجز، ولو كان الزمن هــو الفاعل مــا الذي كان قد منعه من ذلك وهو ممتد عبر مليارات السنين، أو ما لا حدود ولا تفكير بحصره، أو يحيل التفكير فيه إلى اللانتيجة؟

عندمــا اكتشف الإنسان البدائــي فائدة الحجر في تهشيم الأشيــاء أو رميها به، أو كيف يصنــع منه حداً قاطعــاً، أو كيف يستخدم العصا للوصول إلى ما لا يستطيع الوصول إليه، لم يكن قــد اكتشف القوانين العلمية لهذه العمليات، فقد كانــت بحاجة آلاف السنوات لمعرفة المبــادئ، وهذا لم يمنع مــن استثمار الإنسان لأدوات حصل عليها من بيئته، وضمن القوانين التي لا يعرفها.

لــم يكن إنسان الحضــارة السومرية مثلاً حيث اكتُشفت العجلــة واستُعملت، يعلم قوانين عملهــا كما يعلمها المبتدئون بتلقي العلم أيامنا، لكنه عرف كيف يصنعها ويستفيد منها، كما لم تكن البشرية حتى وقت قريب تعرف مدى استثمار هذه العجلة وما سيكون لها من شأن في الحضــارات حتى يومنا هذا، حتى إنَّ أدونيســ يقول: «من لا يرى العجلة السومرية في أبولو التــي صعدت إلى القمر، ليس حداثياً». ومثل العجلة ينطبق على كثيرٍ من الأمور التي طُوِّرَت فــي مراحل مــن التاريخ. فقد كان علم الرياضيات في ورطة قبــل إيجاد الصفر من العرب، حيث لم يكن الظن يذهب بالناس إلى أن الصفر سيكون من أسس تطوير التكنولوجيا الرقمية

التــي يعتمد عليها العالم الحديث في أعقد مخترعاته التي لا يمكن تصور الحياة من دونها، وربما كان القادم أعظم، فالإنسان أصبح موعوداً بحل أسرار الكون، بسقوط حواجز دون ذلك، مثلما هو موعود بازدياد تطــوره ورفاهيته حسب وعود التكنولوجيا، وأمامها تحديان: الأول، هــو التحديات الاجتماعيــة أو الحياتية، فقد كانت العلوم هــي الأساس الذي اعتمده البشر لتطوير هذه التكنولوجيا التــي أصبحت تسهل لهم العيش، مع أنها تخلق مشكلاتها المرافقة لوعدهــم بالرفاه. لكن الإنسان بطبعه الطموح يسعى لتجــاوز ما يحصل عليه من أجل حياة أفضل، وللمنافسة أو حل المشــكلات المستجدة، وهي مدعومة برؤية سقوط الاستعصاءات وتحدياتها، وأصبح بإمكانه الطمــوح إلى الأفضل عبر التطوير المتواصل للعلوم عبر الزمن، إنما دون أن تسبق مرحلة المرحلة التي يجب أن تسبقها، لأنها تبني عليها حركتها، ويبدو هذا واضحاً في اكتشاف أو التعرف على الأمراض وإيجاد العلاج لها، فلم يكن ممكناً التغلب على أمراضــ كالسل قبل اكتشاف الجراثيم ومضاداتها، ولا زيادة الإنتاج قبل اكتشاف المخصبات وتحسين السلالات، وكانت هذه الأسس وتطويرها تأخذ شكل السلسلة مترابطة الحلقات التي تقود واحدتها إلى الأخرى تحت ضغط الحاجات وحوافز التقدم والآمال.

الثاني، هو تحدي العلم لذاته، إذ كل إنجاز علمي يطرح تساؤلات ويضيء جوانب ويكشف عن نواقص لا بد من استكمالها وجلائها، إذ يصبح على العلم كي لا يبقي جوانب من الجهل تعرقل مسيرته، أن يطرح التساؤلات ويكشف عن النواقص التي لا بد من استكمالها، والبحث عــن معرفة غير المعروف، فيقتحــم ميادين تقوده إلى اكتشافات وميادين أخرى، وهكذا مرة بعــد مرة، لا يمكن الوصول إلــى اللاحق قبل ما سبقه ضمن تراتبيــة تقود إلى لاحق جديد وهكذا يبدأ حل المعضلات بتوليد غيرها، ويصبح جدل العلم مع ذاته.

لعلنا نجد في تطور العلوم الكونية مثالاً، إذ يمكن تلمس بداياتها في زمن قد لا يتجاوز ألفين وخمسمئــة سنة مع عدم إغفــال أنه قد تكون هناك بدايات أقدم غير مدروسة، ومع كل مرحلة كان يخطو إلى الأمام متحدياً الخطوة السابقة، أو الشرح والتفسير السابق، فمن بطليموس إلى كوبرنيكوســ ثم كيبلر وتيكوبراهي ثم غاليليو فنيوتن وأخيــراً أينشتاين، حلقات متسلسلة تقود واحدتها إلى الأخرى فتتجاوزها، وفي كل حلقة إضافة ونفي، دون الركون إلى حد نهائي[٣].

نتوقف هنا للإشارة إلى أن عالم الفلك السوري تقي الدين، الشخصية البارزة في التاريخ العلمــي الإسلامي، أقنع السلطان العثماني مــراد الثالث ببناء مرصد فلكي، وقد بناه وجهزه

بأحـــدث التجهيزات في غالاتا فـــي إسطنبول عام (١٥٧٧م) وكان يفـــوق في تجهيزه مرصد (تيكوبراهـــة) الذي شق طريق تطوير علم الفلك في الدانمرك. لكن مرصد تقي الدين حوّلته فرقة انكشارية إلى مربط خيل فأنقاض بعد أن خربه الغوغاء بأمر من شيخ الإسلام والسلطان الجديد، كما يروي برنـــارد لويس[٤]، ويؤكد فيليب مانسيل مؤرخ القسطنطينية هذا الخبر[٥]. فلم يفعل الزمن حين لم يوجد الجهد البشري والتراكم.

كان العلـــم عبر الزمن في خدمة الشعـــوب التي تحترمه، ونقيض «الجهل المقدس» الذي يفـــوح برائحة كريهة كما في الخبر السابق. وطالما ذلّـــل عقبات للبشر عبر إنجازاتهم. فقد كانـــت البشرية أمام محطات كالآلة البخاريـــة والمحرك الانفجاري واختراع التروس، وهكذا كان كل مكتشف يسهل حياة الناس أو يزيد الإنتاج، وهكذا باطراد كماً وكيفاً تتطور حياة البشر والحضـــارة، والمؤكد عدم التوقـــف طالما لدى العلم عقبة تعترضـــ سبيله، ولازلنا في أتون معركته المظفرة مع العوائق، فكل نصر يحمل بذور لاحقة.

نحـــن هنا لا نحيل إلى مبدأ غيبي، بل نقرأ سفر الواقع، وستبقى الماورائيات حاكمة على عقل من لم يتسلح بالعلوم التي سابق الغرب إليها، فعندما سأل نابليون العالم لابلاس عن دور الإلـــه فـــي نشاطه العلمي، أجابه بأنه أمر لا يعنيني فيما أفعل[٦]. بمعنى آخر إنه لا يحكّم في المجال العلمي عناصر من خارج العلم، دون أن يعني موقفاً عدائياً من الدين، أي عدم إقحام ما ليس من العلم في العلم.

العلوم في تحدٍّ مع ذاتها لا مع هذا الذي تكوّن في عقل الإنسان أنه من الغيب الذي تحكمه قوانيـــن السماء، والعلم معني بذاته لا بتحـــدي السماء، ومن يذهب به إلى هذا التحدي ليس أميناً عليه ولا على السماء التي ليست معركته معها بمقدار ما هي مع ذاته ومع الواقع الذي لا يتردد في كشف أسراره غير المكتشفة حين يقدر، وهو واعد في ذلك أي في الانتصار على الجهل، والأمر موكول إلى فعل الإنسان، فالمجهول ليس الزمن بل ما يجري فيه.

تاريـــخ العلوم قـــدّم الأدلة على تطور التقنيات بفعل جهود العلمـــاء في ميادين العلم كلها فتحققت إنجازات كثيرة أصبح زمن إنجازها يتناقص كلما تطورت الإنجازات التكنولوجية دون أن نسمي ذلك اختصاراً للزمن. لكن الحال تختلف في المجال الآخر للعلوم، أي علوم المجتمع والإنسانيـــات، إذ أثبتت الأيام أن محاولة تقليل زمن الإنجازات الاجتماعية، أو ما يسمى بحرق المراحـــل لاكتساب الوقـــت، كان له في كثير من الحالات مردود سلبـــي، إذ إنَّ رسوخ الأفكار

والقيم وتمكين المناهج، قد لا يساير أو يشبه ما شاهدناه في مجال العلوم العملية التي تعززها تقنيات التجارب، فالمجال هنا مختلف لأننا لا نعالج مواد جامدة خالية من الإحساس والمواقف، فهنا قوى بشرية عاقلة وفاعلة الإرادة، من غير الممكن إدارة حراكها من دون تمكين الأفكار في عقولها، وهذا ليس مستحيلاً لكنه يصعب اختصار زمنه، فهو ليس عملية تخمر مادة ما، أو تفقيس بيض، والرهان فيه على زمن أقل، هو الرهان على الدقة والمهارة التي تجلب الاستجابة غير الخادعة، في حين أن حرق المراحل قد يبدو استجابة خادعة تلحق الأذى في الميادين. ويقال إنَّ أهم ما استفاده الأمريكيون من التقاليد الإنكليزية هو (سيادة القانون وليس سيادة الدولة). وهنا نشير إلى أن سيادة الدولة قد تصنع في مدى قصير عن طريق سلطة مستبدة، في حين سيادة القانون أمر مختلف يحتاج إلى رسوخ الثقافة القانونية والانضباط لها، وذلك يكرّسه الدأب عبر الزمن.

هناك قضايا قد نحيلها إلى الطبيعة وعلومها، مع أنها تأخذ أبعاداً اجتماعية سياسية لما للنشاط البشري من دور فيها، كالمسألة العرقية، إذ قد نجدها في القديم لدى المصريين أو في اليونان. إنها بدت: «المشروع الضخم للهندسة الاجتماعية الذي ينطوي على مغامرات إمبريالية وكولونيالية» وهذه أدت إلى هجرات وزوال حضارات وحروب...إلخ. وهنا يبدو الاعتراض على مواقع الحدود الزمنية ذات الصلة بالمفهوم، أي ما يُعدُّ تمييزاً عرقياً من عدمه، مع الإشارة إلى دور البرجوازية منذ القرن الخامس عشر في الموضوع. ما يعني «أن الظاهرات العرقية هي نتاجات وسجلات للنشاطات البشرية أكثر مما هي سمات مسبقة الصنع للكون»(٧).

المجتمعات والزمن

للمجتمعات في حراكها قوانين وضوابط تخصها، أي لها علومها التي تخص الاقتصاد والسياسة وغيرها، وهذه لا يمكن إغفالها عند دراسة المجتمعات أو التغيرات التي تحدث فيها، وهذه القوانين قد تتسم بالصرامة مثلما قد تبدو مرنة ذات قابلية للتغيير، لما في البشر من قابليات للتغير تحكمها الإرادات والمصالح والأهواء، فلا انضباطاً صارماً لهم في ظروفهم النفسية والعقلية وطرائق عيشهم وما يعانون، فهم ليسوا مواد جامدة لا وعي لديها ولا أحوال نفسية واجتماعية تتعرض لها. وهنا تبدو قضية الوعي واختلافها بين الأفراد والمجتمعات.

ومــن ثمَّ فالصرامة التي تحكم التغيرات الاجتماعيــة، لا تحكمها قوانين العلوم الكونية. غــزت أمريكا العراق تحت يافطة تخليصــه من الاستبداد وإقامة الديمقراطية وإزالة أسلحة الدمار الشامل منه، وربما صدّقها قليل من الناس، لكن غالبية من يحوزون درجة من الوعي، لم يصدقوا ادعاءات أمريكا.

هنــا مقصدنا، هو أمر الديمقراطية وإنهاء الاستبداد، أي الهدف الرئيسي المعلن للغزو. فالعــراق بلد فيه تنوع على مستوى الوعي أولاً، ما يمكّن مــن تقويم الخيارات. وأهل العراق متنوعــون إثنياً وطائفياً (خاضعــون لمنطق المجتمع الأهلي لا المدنــي)، ما يجعل إخضاع التغيــرات في مثل هــذا البلد لقانون واحد أو لاعتبار واحد، هو من قبيل العبث الذاهب إلى الفشــل. بعيداً عن تصديق أمريكا وأنصارها في أنها جادة في نشر الديمقراطية في أي بلد من بلداننا، إذ إنّها تعرف مدى ضرر ذلك عليها، مع التأكيد أن الديمقراطية سيرورة وصيرورة اجتماعيتان.

لا يمكــن تصــور تحقق الديمقراطية بمجرد القضاء على نظــام حكم، أو تبديل حاكم أو حزب، وإجراء عملية انتخابية. يمكننا القول إننا بدأنا، فكم سيستغرق تحقيق الهدف إذا تمت خدمتــه بصدق؟ هنا يبــدو دور النشاط وأساليب وطرائق القــوى الناشطة وبرامجها، وتبدو كذلك العقبات التي تتعرض لها، وكيفية تذليلها.

لا يقال عن المجتمع الذي يتعرض لمثل هذه الحالة، فتتبدل قمته بين لحظة وأخرى أنه انتقل إلى الديمقراطية توّاً، ولا يوصف المجتمع بأنه ديمقراطي لمجرد أنَّه أجرى انتخابات، فهذه قد يكون الفاعل في توجيهها تلك الثقافة الوشائجية وقيم المجتمع الأهلي الذي لا تزال عشائــره وطوائفه وأقوامه شديدة الحضور والفاعلية، وصاحبــة الكلمة العليا دون الأحزاب والتجمعات العابرة للانتماءات القرابية عقدياً ونسبياً، والتي هي سلم الديمقراطية.

المجتمــع الــذي ينتقل بطريقة صارمة وقاسية إلى هــدف أو مرحلة جديدة، مهما كانت مرغوبــة، عليه التغلب على التوترات الداخليــة المتوالدة. في حين لو كان الخيار هو التوجه الهــادئ والأكيد، الذي يقتضي انتهاج أساليب مخمدة للتوترات التي ينتجها المجتمع الأهلي، بحيــث لا تقتضي السرعة طمر الاختلافات الحادة دون وجود حلول لها بشكل نهائي، فتكون بمنزلــة الألغــام المطمورة، يمكن أن تنفجر فتدمّر مشروع التحــوّل. وهذه إحدى العلل التي أوقعت كثيراً من الأنظمة في مأزق، إذ قد لا يتطابق المشروع في جانبه العلمي التطبيقي مع

صورتـــه الفكرية وخطته المعلنة. والعلة هنا عدم التمكين للمشروع كي يغدو ثقافة اجتماعية راسخة ونافية لما كان قاراً يعرقل التقدّم.

البناء الراسخ الضامن لعــدم خسارته في المجتمع يعتمد أسلوب استلال فتائل التفجير، أي تلــك القضايــا التي عندمــا تثار لا يلجأ النــاس إلى الحوار لإيجاد الحلــول لها، بل إلى الاصطفافــات التي يجــب التخلّص منهــا. هذه الاصطفافــات تستحضــر القرابة والولاء الاجتماعي ضد مصلحة المجتمع. هنا يكون ضرورياً تمكين مناهج التغيير التي تدفع الجميع إلــى الانخراط في نشاطات تستل الغلظة وتقحم البشر «فــي علاقة معقدة، وبذا يصقل ما لديهــم من نتــوءات حادة وحواف قاطعة» كمــا عبر تيري إيجلتون[٨]. بمعنــى إزالة ممكنات التفجيــر والعــودة إلى درجة الصفر أو ما دونه، أي التناحــر المجتمعي. والمنهج البديل هو إرساء ثقافة الحوار وأدبياته وانتظام الناس في ظل القوانين ضامنة الحرية.

إن كثيراً مما يطلق عليه وصفُ أَفعال ثورية، ليس كذلك بل إنه أفعال انقلابية لا تعدو تغيير الشــكل والسطــح والمظهر. فإعلان أن بــلاداً حدثت فيها ثورة، قد يكــون إعلاناً خادعاً يقود إلــى الفشل، وبناء السلطة مختلــف عن بناء الدولة ذات المؤسســات. فالثورة إعلان تغيير ذي صفــة شاملة وعميقة يتاح لها الزمن اللازم، وما لم تأخذ الثورة زمنها وتنتهج المناهج القاضية باجتثاث العوائق أمام التغيير، والتأكد من أن ذلك حصل في العمق، فإن الفعل لا يوصف بالثورة، ومــا أكثــر الأفعال التي سميت ثورات وهي لم تكن كذلك، فعادت ببلادها إلى الوراء بدلاً من أن تتقدم بها، فالثورة فعل تقدم. وهنا تبرز جدلية الفعل مع زمنه اللازم له كي يكون ثورياً.

بعض الإجراءات التي تمت بأوامر في تركيا، مثل منع ارتداء الحجاب في مواقع ما، بعد الحرب العالمية الأولى، والأمر الذي وجهه أتاتورك لضباط الجيش في بعض الاحتفالات بأن يراقصــ كل واحد منهم زوجة الآخر أو غير زوجته، وتخيل الناس أن هذ طريق العلمانية من خلال إجراءات مماثلة، تبين لاحقاً أنها لم تصنع علمانية راسخة، بمعنى أنها لم تصبح نهجاً كيانياً ثقافياً، وما يكون معرضاً للزوال بعد حين لا يمكن اعتماده مقياساً لتمكين نهج حياتي اجتماعي. فالمجتمع التركي ما إن هبت عليه نسائم مختلفة، حتى انساق وراء التوجهات التي تحيي تقاليد مرتبطة بالدين والتعليم الديني، كان الظن أنها ذهبت إلى غير رجعة.

وربمــا كان المشهد في روسيا مشابهــاً، إذ كان هناك تشجيع على الإلحاد بعد الثورة البلشفيــة، وذهب الناس إلى أن البلاد أصبحت اشتراكية، ظناً أن النهج الاشتراكي أصبح

راسخـــاً في عقول الناس. لكن تبين لاحقاً بعد ظروف مختلفة أنه لا التدين قد غاب عن عقول ووجدان الناس، ولا الاشتراكية أصبحت نهجاً لا رجعة عنه، وربما يُشار هنا إلى أن مـــا جرى كان سياسات توجهها أوامر، والأوامر السلطوية لا تصنع قناعات راسخة وبنى قوية.

أن تحصـــل ثورة يعني أن يصبح النهج الذي تعلنه ثقافـــةً ونهجاً لحياة الناس يزيل بواقي ورواسب الماضـــي، سواء كانت الثورة سياسية أم اجتماعية أم ثقافية، أم علمية. فالثورة ضد الكنيســـة فعلت فعلهـــا في أوروبا بعد رسوخ الإصلاح الديني، وثـــورة أو ثقافة التنوير صنعت تغييـــراً في حيـــاة الأوروبيين، وكذلك الثورة ضـــد الإقطاع والتي كان أبـــرز تعبير لها الثورة الفرنسيـــة. إنها ثورات قوى اجتماعيـــة مشبعة بإرادة التغيير، تعطـــي حركتها الوقت اللازم لتترســـخ كنهـــج وثقافة، دون أن يكون ذلك ممكناً في اللحظة التـــي أعلن فيها تدشين الثورة، وهذا يؤكد أهمية النشاط البشري الذي يعطي الوقت اللازم، وهو بالأحرى ليس فعلاً للزمن، إنما هو فعل في الزمن يؤكد التأسيس الفاعل لنهج قار، ليس انقلاباً.

قـــد ينسى الثوريون بمجرد استتباب سلطتهم، أن من الضروري والأهم، أن تستتب الثقافة الجديدة المتوخاة وتنعكس في سلوك الناس بحيث لا يعودوا إلى ماضيهم الذي هدفت الثورة إلـــى إخراجهم منـــه. ومن ثمَّ فالارتداد عن نهج الثورة وتوجهاتهـــا قد تغذيه الأخطاء، وغلبة النهـــج السلطوي علـــى النهج الثوري الذي لا يصح أن يكون عنفـــاً بل ثقافة جديدة، من أجل التيقن أن التغيير الجاد قد حصل.

لم تعلن الحرب على النهج القبلي أو العشائري بمجرد انتصار الإسلام كعقيدة ونهج على يـــد النبي، ولم يسجل أن الإسلام قام بالثورة علـــى النظام القبلي مع إرسائه لمنطق آخر في العلاقـــات. فقد بقيت خلفية الناســـ بثقافتهم المرتبطة بالولاء للقبيلـــة مرافقة لما جاء به الإسلام الـــذي أقام دولته التي يساكنها النهج القبلي، فالناســـ في الحروب الإسلامية تحت رايات وزعامـــات عشائرهم، والخلفية من قريش، وزعمـــاء العشائر يمثلون عامة عشائرهم. وقـــد بقي في المجتمع الإسلامي ما يزعـــزع كيانه، إذ لم تؤسس أي مؤسسة بديلة تتمكن من الإشـــراف على السلطة الحاكمة وتصويبها، إلى حد إسقاطها إذا فسدت. لقد تمت التضحية بنظام الشورى وأهل الحل والعقد، ومن ثمَّ بمبادئ العدل والمساواة التي لم تعد الدولة راعية لها أو مسؤولة عنها بمقدار ما هي مسؤولة عن ديمومة وجودها.

إن الأزمنة المتطاولة التي مرّت ورسخت كل ذلك، لم تكن هي المسؤولة، بل المسؤول هي القوى الفاعلة التي نتهم الزمان لإعفائها من مسؤولياتها التي لا يجب أن تعفى منها. والزمن هنا ليس زمناً دينياً مقدساً، فالمؤمنون هم من ألحق القداسة بالزمن، وانصرف تفكير الناس إلى ذلك، عندما رُبِط كثيرٌ من الأحداث الدينية بزمن وقوعها الذي أصبح ذكرى متكررة تزداد رسوخاً وقوة، مثل ميلاد المسيح، وهجرة النبي محمد، وتواريخ تدشين بعض الإنجازات، والحقيقة أن المقدس هو المعنى أو المغزى المستفاد من الحدث وليس الزمن، فما نحتفي به هو الفعل العظيم ذو الأثر وليس الساعة أو اليوم أو السنة كمواعيد تدور.

كانت الإشارة بالزمن إلى أحداث مثل الحروب، لا يعني أن المقصود هو الزمن، فالعرب تسمي معاركها أياماً، ومن ذلك يوم ذي قار بين العرب والفرس قبل الإسلام. ومن ذلك تسمية زمن ما باسم يسود عليه، كما نطلق على الزمن قبل الإسلامي عند العرب اسم الجاهلية لتسفيهه، والتسمية تنطوي على ظلم كبير، فالجاهلون هم الناس (أو بعضهم) وليس الزمن الذي قصد تبخيسه وترذيله.

من ذلك أن الزمن أصبح إشارة إلى الوقائع والذكريات، كالمناسبات الدينية والاجتماعية، أو أعياد ميلاد الأشخاص، أو ذكريات الإنجاز، أو الأحزان، ولكل فرد أو جماعة وشعب، أو للعالم ذكرياته التي يقف عندها في كل عام، والمقصود ليس اليوم كزمن، إنما اليوم كظرف للحدث المستعادة ذكراه. ومن ذلك إنجازات ومرارات الشعوب، كأعياد الاستقلال (الوطنية) التي تعني إقامة الدولة ذات الكيان المستمر الراهن، أو ذكريات النكبات والإخفاقات، مثلما نتذكر وعد بلفور أو نكبة فلسطين أو هزيمة حزيران. وكثير من هذه الأحداث الإيجابية أو السلبية، أصبح مرورها مفعماً بالسلبية الزائدة لأنها عبر الأيام وتكرار مرورها فقدت وهج المعنى المقصود بها.

من القواعد التي أُرسِيَت لدى بعض الجماعات ما يستمد معناه من زمن حدوثه، فبعض المؤمنين يؤكد أنه «لا يصلح حاضر الأمة ومستقبلها إلا بما صَلُحَ به ماضيها». إنها كارثة تثبيت الزمن من خلال الرابط الذي يربط المستقبل بالماضي كي يكون مستقبلاً ناجحاً، فتُعتقل الحياة وما فيها من غنى لمصلحة لحظة قد يكون الفقر والتخلّف طابعها، دون التفكير جيداً بأذية ذلك، ودون توضيح لأي ماضٍ نشير، فلحظات الماضي المجيد تختلط بكثير من اللحظات القاتمة التي يشملها الماضي. وما يجب أن نشير إليه أنه من الافتئات

علـى الدين وعلـى القدرة الإلهية أن نربط الحاضر والمستقبـل بلحظات الماضي، والفساد والصلاح يكون للبشر لا لأزمتهم.

مـن الأفكار أو العبارات المتداولـة، التعبير عن وقوف الزمن، بمعنى التوقف عن التطور والتغير في أمر ما، والحقيقة أنه إذا كانت مجريات الحياة لا تأتي بجديد واضح، ليس معنى ذلـك أن الزمن يقف، فالزمن واحد تمر لحظاته بالرتابة نفسها مهما كانت الأحداث عظيمة أو بسيطة. وجمود الزمن ما هو إلا توقف الحياة أو الفكر ببعضهم عند لحظة أو حالة معينة. وقـد يشير ذلك إلـى تعلّق الناس بحدث أو إنجاز أو إخفاق يظـل تفكيرهم عالقاً به دون أن يكـون الزمن متهماً، ما ينفي عن الحيـاة الإتيان بجديد، علماً أن ما أثبتته الحياة أن اللاحق من الأحداث ربما أكثر تقدماً، وأبعد عن الجهل والجاهلية.

الإيمـان بالإنجـاز والتجدد هو الذي يعطي للحياة معناهـا فـ«الحية التي لا تغير جلدها تموت» حسـب تعبير نيتشه. وهذا هو المسرحي الألماني بريخت يقول إنه سيكون حزيناً إذا علـم أن مسرحياتـه تمثل بعد عشرين عاماً، لأنه ساعتها سيعلم أن ما ناضل من أجله لم يتم، وهـو التجدد والتقدّم. والفكـر المساير للحياة وعدم توقفها عنـد لحظة معينة هو الجدير بالثقة، لأنه يعطي الأمل بتجاوز الإعاقات.

يجـب تحرير الإيمان مـن حالة الاعتقال، وهـذا يحتاج إلى الجرأة فـي قراءة متجددة للنصوص. طالَبَ المفكر التونسي يوسف الصّديق بأن تبدأ من الصفر وطالَبَ المفكر أدونيس ألا تتوقـف، ما يعني ضرورة الخـروج من القار الذي أمسك الحياة عن التقدّم، فالغزالي كان قد قال إن الخنوع أمام إبليس طوال العمر، أمر لا ضرر فيه. وهذا سبيل لإعادة إنتاج الماضي بـكل سلبياته وعدم اجتراح التقدم. والمؤسـف أن نجد كثيراً من مظاهر ذلك في واقعنا، ما يدفع كثيرين للإيمان بفكرة أن الزمن يعيد نفسه، في حين أن الزمن لا حول ولا طول له، وما عـاد فإنما بوساطة العقول التي جمد تفكيرها عنـد لحظات معينة، فهي التي تعيد ما نتهم الزمـن به على عجزه، ومن هنا تتسلـل العصبيات القاتلة المعبرة عن الهويات القاتلة، والتي ظننـا أنها اختفت إلى غير رجعـة. لكن القضايا العقدية والفكريـة تثبت صعوبة محوها أو إحالتها إلى النسيان، فهي ليست نظرية يثبت بطلانها ولا قراراً يؤمر بتوقف العمل به.

«ربمـا ليس الحاضر بأكثر من لحظة متلاشية» و«نحن مضطرون للتأمل في حقيقة تورطنا المطلق الذي لا مهرب منه في مجرى الزمن من المستقبل إلى الحاضر إلى الماضي» كما يقول

ديفيـد روتشنك[٩]. لكن ماذا يعني هذا التورط؟ وهل يمكننـا الإحساس به إذا كان هذا الزمن خالياً من النشاطات والأحداث؟ ومن ثمّ، هل هذه النشاطات والأحداث من صنع غير البشر؟!

وإذا كنـا «كائنات زمنية قطعاً» كما يقول روتشينك، بمعنى أننا مشغولون إما بالماضي أو بالمستقبـل في لحظتنا الراهنة، فهل يعني ذلك أن هذا الوصف، أو هذا الالتصاق الوجودي بالزمن، هو خارج النشاط الذي نقوم به، أم أن زمانيتنا تجدد أنشطتنا؟

ما الزمن؟ ما واقعية وجوده خارج نشاطاتنا؟ هذا سؤال كبير قلما نسأله لأنفسنا. فالماضي عَبَرَ وانتهى، والمستقبل لم يأت بعد، وقد لا يأت على أحدنا، فيبقى الحاضر كلمة عابرة هاربة ومتلاشية. وهذه لا معنى لها في حالة فراغ من نشاط له سمة معينة: ذهني فكري، أو عملي حركي.

حديث الزمن والإنجـاز فيه، يعيد التفكير بأزمنتنا وإنجازاتنا، أو يحرض على ذلك، وإذا كنـا لا نستطيـع استحضار كامل التاريـخ الممتد، تمكن الإشارة إلى مـا أطلقنا عليه وصف النهضة أي الزمن الممتد عبر القرنين الماضيين من عمر العرب. إنها نهضة لم تنجز ما نأمل خلالها، مع أن الصحيح أننا لم نبق كما كنا قبلها، لم نحقق نهوضاً كاملاً لا رجعة فيه ولا خيار غيره كما فعلت شعوب كثيرة كنا مؤهلين أكثر منها لنفعل ما فعلت قبلها، وبعض هذه الشعوب اجتاز القرون التي قضيناها بعقود قليلة، والفارق أنه أنجز ما لم ننجزه. ما يعني وبالعودة إلى عامـل الزمن، أن الزمن بريء من الفعـل، فالفاعل هو شاغل هذا الزمن، أو الفاعل فيه، بما ينجزه من تحولات ثورية وأحداث عظمى تبنى عليها مواقف الشعوب القوية[١٠].

إن نقـداً فاعلاً يتجاوز التحقيب وطول وقصر الأزمنة، ليدرس الأداء والفاعلية البشرية، ومدى رسوخه وتفاعله، قد يكون الأجدى لفهم مواقع القصور والتقصير، واختصار الأمدية، لا يعنـي سوى بذل الأقصى والأفعل من الجهود للحصول على النتائج المأمولة. إطالة الزمن في هـذه الحالة تبدو أهميتها في القـدرة على ترسيخ أو تمكيـن العناصر المطلوبة لتكون النتائج المتحصلة أكثر انعكاساً إيجابياً على الشعوب.

أخيـراً، ما هو جدير بالاهتمـام أن يكون النشاط الاجتماعي منصبّاً مستقبلاً نحو تجاوز قيـم، كثيرٌ منها ثبت تعويقه لنهوض مجتمعاتنا، والتوجـه نحو بناء الحياة على أسس تضمن أن تأخذ البلاد موقعها بين الشعوب المتقدمة، وألا يدور خلاف حول ذلك، كي تضمن موقعاً لائقاً على خارطة المجتمعات.

الهوامش

(١)- بول س. تايلور، فلسفة علم الجمال الأسود، ترجمة: عدنان حسن، دار الحوار، ط١، ٢٠١٧م، ص١٢٣.

(٢)- جيمـي كارلين واتسـون وغالن أ. فورسمان وبيتر س. فوسل، التفكير النقـدي، مدخل إلى الجدالات الكبرى، ترجمة: متيم الضايع، دار الحوار، ط١، ٢٠١٨، ص٥٤٤.

(٣)- راجع، المرجع السابق، ص٤٢٩ فما بعد.

(٤)- برنارد لويس، أين يكمن الخطأ؟ صدام الإسلام والحداثة في الشرق الأوسط، ترجمة: عماد شيحة، دار الرأي، ط١، ٢٠١٦، ص٧١.

(٥)- فيليـب ما نسيـل، القسطنطينية المدينة التي اشتهاها العالم، ترجمـة: د.مصطفى محمد قاسم، عالم المعرفة، العدد (٤٢٦) تموز ٢٠١٢، ص٨٨.

(٦)- التفكير النقدي، مرجع سابق، ص٤٧٩.

(٧)- بول س. تايلور، فلسفة علم الجمال الأسود، مرجع سابق، ص٣١-٣٢.

(٨)- تيري إيجلتون، فكرة الثقافة، ترجمة: ثائر ديب، دار الحوار (دون طبعة وتاريخ)، ص٣١.

(٩)- ديفيـد روتشينك، التفكير فلسفياً مدخل إلـى المناظرات الفلسفية الكبرى، ترجمة: سلام خير بك، دار الحوار، ط١، ٢٠١٨، ص٢٣.

(١٠)- راجع: حسن إبراهيم أحمد، مساءلة النهضة، مداخل ومقدمات لنهضة متجددة، دار كنعان، ط٢، ٢٠١٦م.

التاريخ كأهم مصادر المعرفة

كتاب تاريخ الخلفاء للسّيوطي، نموذجاً

نزار مصطفى كحله

في ظِلِّ الحوارات المُحتدِمة بين بعض المثقفين أو بعض مُدَّعي الثقافة، من جهة، وبعض المتخصّصين في التاريخ، من جهةٍ أخرى، حول أهمية علم التاريخ، ومدى الاستفادة منه في عصرنا الحالي، لا سيّما مع وجود ((هجمة)) كبيرة عليه، وعدم عدِّه علماً. ومع كثرة الدعوات، - القديمة والمُتجددة - التي تُطالب بـ((القَطيْعة مع التاريخ))، بوصفه مصدراً للنزاعات، وبناءً على أنه ((تاريخٌ أسود)) اعتماداً على اعتقادٍ شائع: بأن تاريخنا مملوء بالنزاعات والقتل والحروب والصراعات الدّامية، التي أوصلتنا إلى ما نحنُ عليه الآن من تخلُّف وتراجع، مُتجاهلين، أن الأهم في دراسة التاريخ، هو الجانب الحضاري، الذي إن دُرِسَ جيداً، واستُخلِصَت العِبر منه، في كيفيّة صنع الحضارة، بوصفه مصدراً ثرّاً لكثيرٍ من العلوم، سواء العلميّة منها، أم الاجتماعية أم الاقتصادية...إلخ، لَما ظهرت هذه الدعوات، ولأصبح علم التاريخ من العلوم التي تحظى بالأهمية القصوى، وأصبح منهلاً ثرّاً نستقي منه العِبَرَ، في كيفية إيجاد السُّبل التي تجعلنا في مُقدمة الدول الحضارية، وهنا، أضع في عُهدة من يُطالب بالقطيعة مع التاريخ، سؤالاً، حول الأسباب التي كانت وما زالت، تجعلُ من علم التاريخ في مقدمة العلوم التي تحظى بالأهمية القصوى لدى الدول المُتَحضِّرة؟ وعن الأسباب التي تجعلهم دائماً في سعي دائم إلى تزوير وطمس تواريخ الدول الأخرى؟ وما هي الأسباب وراء عدِّ أعظم مُنَظِّري السّياسة العالمية من كِبار المتخصصين في التاريخ؟

وحتى لا يكون كلامي مجرَّد ادِّعاءٍ بلا أدلّة، أقدِّم لكم - في هذه العُجالة - دراسةً متواضعةً حول كيفية الاستفادة من التاريخ، فقد امتلأت كتب المصادر التاريخية المعروفة لدينا، من أمثال كتب، الطبري، وابن الأثير، وابن كثير، والسّيوطي، وابن حجر العسقلاني، والماوردي، وابن شداد...إلخ، بِكمٍّ كبيرٍ من المعلومات ذات الطابع الاجتماعي، والاقتصادي، والعلمي، وحتى الخيالي (الغرائبي)...إلخ التي إن رُصِدت بشكلٍ جيد، وعُولِجَت بشكلٍ علمي، لأصبحت منهلاً ثرّاً من المعلومات، التي تُعَدُّ من أهم مصادر المعرفة المُفيدة، وهنا سأكتفي بتقديم ما ورد في كتابٍ واحد، يُعدُّ من الكتب صغيرة الحجم، قياساً إلى الكتب ذات الطابع الموسوعي بمجلدات كثيرة، التي قد تتجاوز العشرين، وبعددٍ من الصفحات يتجاوز الخمسة عشر ألفَ صفحةٍ، أحياناً، وهو كتاب تاريخ الخلفاء للسّيوطي.

التعريف بالمؤلف

هو الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر بن محمد السّيوطي، (٨٤٩ - ٩١١ هـ/ ١٤٤٥ - ١٥٠٥م)، موسوعي المعرفة، بحثَ في معظم العلوم والفنون، من طِبٍّ، وفلك، وحيوان، وتاريخ، كما أتقن علوم الدّين، من فقهٍ وتفسير وحديث، وبَرَعَ في علوم اللغة، من نحو وصرف وقواعد.

نُسِبَ إلى بلدة أسيوط في صعيد مصر، وقرأ الطّبَّ في مجالس القاهرة، كما جلسَ في حلقةِ ابن حجر العسقلاني، وأخذ علوم الدين في مجالس كثير من العلماء، له كثيرٌ من المؤلفات، وقد أُحصيَّ له ما يُقارب ٩٨٠ مؤلفاً، ما بين كتابٍ ورسالة ومقالة في علوم الدين والدُّنيا، من فقهٍ وتفسير ولغة وتاريخ وطبٍّ وفلك، وهي موجودة في المكتبات العالمية.

التعريف بكتاب تاريخ الخلفاء

تأليف الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السّيوطي، المتوفى في عام (٩١١هـ)، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، (١٩٨٨م).

وهو كتابٌ مؤلَّفٌ من (٦٠٧) صفحات من القطع الكبير، مُجلَّدٌ تجليداً فنيّاً، يتناول فيه المؤلف، في المقدمة، أسباب وأهمية دراسة حياة الخلفاء، ثم يُقسِّم الكتاب إلى فصول، يتناول فيها سِيَرَ حياة الخلفاء الراشدين الأربعة، مع ذكر فضائلهم وأهم أعمالهم، إضافة إلى الحديث عن الخليفة الخامس الحسن بن علي ((ريحانة الرسول))، ثم ينتقل للحديث

عــن الخلفاء الأمويين، فيتحدث عن ثلاثــة عشر خليفة أموي، ثم ينتقل للحديث عن الخلفاء العباسيين، فيتحدث عن سبعة وثلاثين خليفة في بغداد، كلٌّ حسب مدة خلافته وأهم أعماله، ثم ينتقل إلى الحديث عن الخلفاء العباسيين بعد انتقالهم إلى مصر (القاهرة) إثر نكبة بغداد علــى يد هولاكو عام (٦٥٦هــ/ ١٢٥٨م) فيتحدث عن خمسة عشر خليفة عباسياً فيها، وكان آخرهــم، المتوكل على الله، أبو العز الذي توفي (٩٠٣هـ/ ١٤٩٨م) الذي عَهِدَ بالخلافة لابنه يعقــوب، ولَقَّبهُ بـ(المتمسك بالله)، ولم يتابع السّيوطي بعــد ذلك، لأنه كان معاصراً للحدث، فقد توفي عام (٩١١هـ/ ١٥٠٥م)، ثمَّ يختتم كتابه بالحديث – المختصر – عن الدَّولة الأموية في الأندلس، وبعض الدول الأخرى، لكن بشكلٍ مختصر جداً، ثم يُنهي كلامه بالقول: ((وأسأل الله تعالــى أن يقبضنا إلــى رحمته قبل وقوع فتنة المئة التاسعة! بجاه محمد صلى الله عليه وسلم وآله وصحبه أجمعين، آمين)).

وتأتــي أهمية هــذا الكتاب– إضافة إلى موضوعاته المُهّمــة– من خلال تقديمه وجبةً دَسِمةً من المعلومات التي أوردها المؤلف– ربما عن غير قصد– على هامش الموضوعات، التي أراد تقديمها كمحورٍ أساسي للكتاب، لكن هذه المعلومات، على درجة بالغة من الأهمية، مــا يستوجب الوقوف عندها، ودراستها، وعدّها مُنطلقاً للبحث عنها في كُتبٍ أكبر من هذا الكتــاب من حيث الحجم، ومن ثم التَّوصُّل إلى نتائج –ربما– على درجة كبيرة من الأهمية، وقــد وردت –أي هــذه المعلومات– في بعضــ الفصول، التي تناولت حيــاة بعض الخلفاء العباسييــن في بغداد، ومن ثــمَّ مصر، وهنا، سأكتفي بتقديم بعضــ هذه المعلومات، التي تتعلــق ببعض الظواهر المُدهشة (الغريبة) أو الطَّبيعيــة أو الطِّبيَّة، وذلك حسب التسلسل الزمني، كما ورد في الكتاب، ومن ثمَّ سأقوم بتصنيفها ودراسة بعضها، علَّني أصل إلى بعض النتائج.

ففي **عهد الخليفة هارون الرشيد:** (١٧٠– ١٩٣هـ/ ٧٨٧– ٨٠٩م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (١٨٠هـ/ ٧٩٧ م) كانت الزلزلة العظمى، سقط منها منارة الإسكندرية، (ص٣٤٥).

وفــي **عهــد الخليفــة الواثــق بــالله:** (٢٢٧ – ٢٣٢هـ/ ٨٤٢– ٨٤٧م)، كتــب السّيوطي ما يأتي:

- وحُكــي أنه لمّا مات تُركَ وحده – أي الواثــق – واشتغل الناس بالبيعة للمتوكل، فجاء جرذون فاستلَّ عينه فأكلها، (ص٤٠٤).

وفي **عهد الخليفة المتوكل على الله**: (٢٣٢- ٢٤٧هـ/ ٨٤٧- ٨٦١م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٢٣٣هـ/ ٨٤٨م)، وقعت زلزلة مهولة في دمشق، سقطت منها دور، وهلك تحتها خلق، وامتدت إلى أنطاكية فهدمتها، وإلى الجزيرة فأحرقتها، وإلى الموصل، فيقال: هلك من أهلها خمسون ألفاً، (ص٤٠٧).

- ومن عجائب هذه السنة (٢٣٤هـ/ ٨٤٩م)، أنه هبَّت ريح شديدة السّموم، ولم يُعهد مثلها، أحرقت زرع الكوفة والبصرة وبغداد، وقتلت المسافرين، ودامت خمسين يوماً، واتصلت بهمذان وأحرقت الزرع والمواشي، واتصلت بالموصل وسنجار، ومنعت الناس من المعاش في الأسواق، ومن المشي في الطرقات، وأخلقت خلقاً عظيماً، (ص٤٠٧).

- وفي سنة (٢٤٠هـ/ ٨٥٥م)، سمع أهل أخلاط صيحة عظيمة من جوِّ السماء، فمات منها خلقٌ كثير، ووقع بَرَدٌ في العراق كبيضِ الدَّجاج، وخسف بثلاث عشرة قرية بالمغرب، (ص٤٠٨).

- وفي سنة (٢٤١هـ/ ٨٥٦م)، ماجت النجوم في السَّماء، وتناثرت الكواكب كالجراد أكثرَ الليل، وكان أمراً لم يُعهد، (ص٤٠٨).

- وفي سنة (٢٤٢هـ/ ٨٥٧م)، زلزلت الأرض زلزلةً عظيمةً بتونس، وأعمالها، والري، وخراسان، ونيسابور، وطبرستان، وأصبهان، وتقطَّعت الجبال، وتشققت الأرض بقدر ما يدخل الرجل في الشق، ورُجمت قرية السويداء بناحية مصر من السَّماء، وَوُزِنَ حجرٌ من الحجارة، فكان عشرة أرطال، وسار جبلٌ باليمن عليه مزارع لأهله حتى أتى مزارع آخرين، ووقع بحلب طائر أبيض دون الرخمة في رمضان فصاح: يا معشر الناس اتقوا الله، الله، الله، الله، وصاح أربعين صوتاً ثم طار، وجاء من الغد ففعل ذلك، وكتب البريد بذلك، وأشهد عليه خمسمئة إنسان سمعوه، (ص٤٠٨).

- وفي سنة (٢٤٥هـ/ ٨٦٠م)، عمَّت الزلازل الدنيا، فأخرجت المدن والقلاع والقناطر، وسقط من أنطاكية جبلٌ في البحر، سُمِعَت من السَّماء أصوات هائلة، وزلزلت مصر وسَمع أهل بلبيس من ناحية مصر صيحةً هائلة، فمات خلقٌ من أهل بلبيس، وغارت عيون مكَّة، فأرسل المتوكل مئة ألف دينار لإجراء الماء من عرفات إليها. (ص٤٠٩).

وفي **عهد الخليفة المعتمد على الله**: (٢٥٦- ٢٧٩هـ/ ٨٧٠- ٨٩٣م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي شعبان من سنة (٢٧٠هـ/ ٨٨٤م)، انبثق في نهر عيسى بَثْقٌ، فجاءَ الماءُ إلى الكرخ فهدم سبعة آلاف دار، (ص٤٢٨).

وفـــي **عهد الخليفة المعتضد بـالله**: (٢٧٩- ٢٨٩هـ/ ٨٩٣- ٩٠٢م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٢٨٠هـ/ ٨٩٤م)، ورد كتاب من الدبيل أن القمر كُسِفَ في شوال، وأن الدنيا أصبحت مظلمة إلى العصر، فهبَّت ريحٌ سوداء، فدامت إلى ثلث الليل، وأعقبها زلزلة عظيمة أذهبت عامة المدينة، فكان عِدَّةُ مَنْ أُخرج من تحت الرَّدم مئة وخمسين ألفاً، (ص٤٣٢).

- وفـــي سنة (٢٨١هـ/ ٨٩٤م)، غارت مياه الرَّيِّ وطبرستـــان، حتى بيعَ الماء ثلاثة أرطال بدرهم، وقحط الناس، وأكلوا الْجِيَفَ، (ص٤٣٢).

وفي **عهد الخليفة المكتفي بالله**: (٢٨٩- ٢٩٥هـ/ ٩٠٢- ٩٠٨م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي هذه السنة (٢٨٩هـ/ ٩٠٢م)، زلزلت بغداد زلزلةً عظيمة دامت أياماً، وفيها هبَّت ريحٌ عظيمة بالبصرة قلعت عامة نخلها، ولم يُسمع بمثل ذلك، (ص٤٣٨).

- وفـــي سنة (٢٩٢هـــ/ ٩٠٥م)، زادت مياه الدَّجلة زيادةً لم يُـــرَ مثلها حتى خرَّبت بغداد، وبلغت الزيادة واحداً وعشرين ذراعاً، (ص٤٣٩).

وفي **عهد الخليفة المقتدر بالله**: (٢٩٥- ٣٢٠هـ/ ٩٠٨- ٩٣٢م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٣٠٠هـــ/ ٩١٣م)، ساخ الجبل بالدِّينَوَرِ في الأرض، وخرج من تحته ماء كثير أغرق القرى، (ص٤٤١).

- وفـــي السنـــة نفسها أي (٣٠٠هـ/ ٩١٣م)، ولدت بغلة فَلْـــواً (الفلو: الصغير من الخيل)، فسبحان القادر على ما يشاء، (ص٤٤١).

- وفي سنة (٣٠٤هـ/ ٩١٧م)، وقع الخوف ببغداد من حيوانٍ يُقال له ((الزبزب)) ذكر الناس أنهـــم يرونه بالليل على الأسطحة، وأنه يـــأكل الأطفال، ويقطع ثدي المرأة، فكانوا يتحارسون ويضربون بالطاسات ليهرب، واتخذ الناس لأطفالهم مكاب، ودام عدة ليال، (ص٤٤٣).

- وفي سنة (٣٠٥هـ/ ٩١٨م)، وردت هدايا صاحب عمان، وفيها طير أسود يتكلّم بالفارسية والهندية أفصح من الببغاء، (ص٤٤٣).

- وفي سنة (٣١٤هـ/ ٩٢٦م)، جمدت مياه الدَّجلة بالموصل، وعبرت عليها الدواب، وهذا لم يُعْهَد، (ص٤٤٤).

وفي **عهد الخليفة القاهر بالله**: (٣٢٠- ٣٢٢هـ/ ٩٣٢- ٩٣٤م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٣٢٢هـ/ ٩٣٤م)، يقول: وركب يوماً (أي علي بن بويه)، فساخت قوائم فرسه، فحفروه، فوجدوا فيه كنزاً، (ص٤٤٩).

وفي **عهد الخليفة الراضي بالله**: (٣٢٢- ٣٢٩هـ/ ٩٣٤-٩٤١م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٣٢٣هـ/ ٩٣٥م)، وفي جمادى الأولى منها هبَّت ريحٌ عظيمة ببغداد، واسْوَدَّتِ الدنيا، وأظلمت من العصر إلى المغرب، (ص٤٥٤).

- وفي سنة (٣٢٨هـ/ ٩٤٠م)، غرقت بغداد غرقاً عظيماً حتى بلغت زيادة الماء تسعة عشر ذراعاً، وغرق الناس والبهائم، وانهدمت الدور، (ص٤٥٥).

وفي عهد **الخليفة المتقي بالله**: (٣٢٩-٣٣٣هـ/ ٩٤١-٩٤٥م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٣٣٠هـ/ ٩٤٢م)، كان الغلاء ببغداد، فبلغ كَرُّ (الكر يساوي سبعة عشر قنطاراً دمشقياً) الحنطة ثلاثمئة وستة عشر ديناراً، واشتد القحط، وأكلوا الميتات، وكان قحطاً لم يُرَ ببغداد مثله قط، (ص٤٥٧).

وفي **عهد الخليفة المطيع لله**: (٣٣٤-٣٦٣هـ/ ٩٤٦- ٩٧٤م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٣٣٤هـ/ ٩٤٦م)، اشتد الغَلاء ببغداد حتى أكلوا الجِيَفَ، والرَّوث، وماتوا على الطرقات، وأكلت الكلاب لحومهم، وبيع العقار بالرُّغفَانِ، ووُجدت الصغار مَشْوِيَّة مع المساكين، واشتريَ لمعز الدولة كرُّ دقيق بعشرين ألف درهم، (ص٤٦١).

- وفي سنة (٣٤٧هـ/ ٩٥٨م)، عادت الزلازل بقُمّ وحلوان والجبال، فأتلفت خلقاً عظيماً، وجاء جراد طَبَّقَ الدنيا، فأتى على جميع الغلات والأشجار، (ص٤٦٣).

- وفي سنة (٣٥٢هـ/ ٩٦٣م)، بعث بعض بطارقة الأرمن إلى ناصر الدولة بن حمدان رجلين مُلتصقين عمرهما خمس وعشرون سنة، والالتصاق في الجنب، ولهما بَطْنَان وسُرَّتان ومعدتان، وتختلف أوقات جوعهما وعطشهما وبولهما، ولكل واحدٍ كفَّانِ وذراعان، ويدان، وفخذان، وإحليلان، وكان أحدهما يميل إلى النساء والآخر إلى المُرْدِ، ومات أحدهما، وبقي أياماً وأخوه حي فأنتن، وجمع ناصر الدولة الأطباء على أن يقدروا على فصل الميت من الحي، فلم يقدروا، ثم مرض الحي من رائحة الميت ومات، (ص٤٦٤).

- وفي سنة (٣٥٩هـ/ ٩٧٠م)، انقضَّ بالعراق كوكبٌ عظيمٌ أضاءت منه الدنيا حتى صار كأنه شعاع الشمس، وسُمِعَ بعد انقضاضه صوتٌ كالرعد الشديد، (ص٤٦٥).

وفي **عهد الخليفة الطائع لله**: (٣٦٣- ٣٨١هـ/ ٩٧٤- ٩٩١م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٣٧٨هـ/ ٩٨٩م)، اشتد الغلاء ببغداد جـــداً، وظهر الموت بها، ولحق الناس بالبصرة حرٌّ وسَمُومٌ تساقط منه، (ص٤٧٣).

- وفي السنة نفسها (٣٧٨هـ/ ٩٨٩م)، جاءت ريحٌ عظيمةٌ بفم الصلح حرقت الدَّجلة، حتى ذُكِرَ أنه بانت أرضها، وأغرقت كثيراً من السفن، واحتملت زورقاً منحدراً وفيه دَوَابٌّ، فطرحت ذلك في الأرض (جوخي)، فشوهد بعد أيام، (ص٤٧٣).

وفي **عهد الخليفة القادر بالله**: (٣٨١- ٤٢٢هـ/ ٩٩١- ١٠٣١م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٣٩٠هـ/ ١٠٠٠م)، ظهر بسجستان معـــدن ذهب، فكانوا يُصَفُّونَ من التراب الذهب الأحمر، (ص٤٧٧).

- وفي سنة (٤٠٠هـ/ ١٠١٠م)، نقصت مياه الدَّجلة نقصاناً لم يُعهد، واكتريت لأجل جزائر ظهرت، ولم يكن قبل ذلك قط، (ص٤٧٨).

وفي **عهد الخليفة القائم بأمر الله**: (٤٢٢- ٤٦٧هـ/ ١٠٣١- ١٠٧٥م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، وُلِدت ببابِ الأزج صغيرة لها رأسان ووجهان ورقبتان على بَدَنٍ واحد، (ص٤٨٤).

- وفـــي السنة نفسها (٤٥٨هـ/ ١٠٦٦م)، ظهر كوكب كأنه دارةُ القمر تَمَامه بشعاع عظيم، وهالَ الناسَ ذلك، وأقام عشر ليالٍ، ثمَّ تناقص ضوءه وغاب، (ص٤٨٤).

- وفي سنة (٤٦٠هـ/ ١٠٦٨م)، كانت بمدينة الرملة الزلزلة الهائلة التي خربتها حتى طلع المـــاء من رؤوس الآبار، وهلك من أهلهـــا خمسة وعشرون ألفاً، وأبعد عن ساحله مسيرة يوم، فنزل الناس إلى أرضه يلتقطون السَّمك، فرجع الماء عليهم فأهلكهم (ص٤٨٤).

وفي عهد **الخليفة المقتدي بالله**: (٤٦٧- ٤٨٧هـ/ ١٠٧٥- ١٠٩٤م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنـــة (٤٧٨هـ/ ١٠٨٦م)، جاءت ريحٌ ســـوداء ببغداد، بعد العشـــاء، واشتدَّ الرعدُ والبرق، وسقط رمل وتراب كالمطر، ووقعت عدة صواعق في كثير من البلاد، فظنَّ الناس أنها القيامة، وبقيت ثلاث ساعات بعد العصر، وقد شاهد هذه الكائنة الإمام أبو بكر الطوطوسي وأوردها في أماليه، (ص٤٨٨).

وفي **عهد الخليفة المستظهر بالله**: (٤٨٧- ٥١٢هـ/ ١٠٩٤- ١١١٨م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٤٩٨هـ/ ١١٠٥م)، كان ببغداد جُدَرِي مُفرط، مات فيه خَلْقٌ من الصبيان لا يُحْصَوْنَ، وتبعه وباءٌ عظيم، (ص٤٩٣).

- وفي سنة (٥٠٤هـ/ ١١١٠م)، هبَّتْ بمصر ريحٌ سوداء مُظلمة، أخذت بالأنفاس حتى لا يُبصر الرجل يده، ونزل على الناس رمل، أيقنوا بالهلاك، ثم تجلَّى قليلاً وعاد إلى الصفرة، وكان ذلك من العصر إلى ما بعد المغرب، (ص٤٩٤).

- وفـــي سنة (٥١١ هـ/ ١١١٨م)، جاء سيلٌ عَـــرِمٌ، غَرَّقَ سِنْجار وسورها، وهلك خلق كثير، حتـــى إنَّ السّيل أخذ بـــاب المدينة، فذهب به عدة فراسخ واختفـــى تحت التراب الذي جرَّه السّيل، وظهر بعد سنين، وسَلِمَ طفل في سرير له، حَمَلَهُ السّيل، فتعلق السرير بزيتونة وعاش وكَبُرَ، (ص٤٩٥).

وفي **عهد الخليفة المسترشد بالله**: (٥١٢- ٥٢٩هـ/ ١١١٨- ١١٣٥م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنـــة (٥٢٤هـ/ ١١٣٠م)، ارتفع سحابٌ أَمْطَرَ بَلَـــد الموصل ناراً أحرقت من البلد مواضع ودوراً كثيرة، (ص٤٩٩).

وفـــي **عهد الخليفـــة المقتفي** (المكتفي) لأمـــر الله: (٥٣٠- ٥٥٥هـ/ ١١٣٦ - ١١٦٠م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنـــة (٥٣٣هـ/ ١١٣٩م)، كانت ببحتـــرة زلزلة عظيمة عشـــرة فراسخ في مثلها، فأهلكت خلائق، ثم خُسِفَ ببحترة، وصار مكان البلد ماء أسود، (ص٥٠٣).

- وفـــي سنـــة (٥٤٥هـ/ ١١٥٠م)، جاء باليمـــن مطرٌ كله دم، (لعل أصـــل العبارة كأنه دم) وصارت الأرض مرشوشة بالدم، وبقي أثره في ثياب الناس، (ص٥٠٤).

وفي **عهد الخليفـــة المستضيء بـــالله**: (٥٦٦- ٥٧٥هـ/ ١١٧١- ١١٨٠م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٥٦٩هـ/ ١١٧٣م)، وقع بَرَدٌ بالسّواد كالنارنج، هدم الدور وقتل جماعةً وكثيراً من المواشـــي، وزادت مياه نهر الدَّجلة زيادةً عظيمة، بحيث غرقـــت بغداد، وصُلِّيَت الجمعة خـــارج السور، وزاد الفـــرات أيضاً وأهلكت قرى ومزارع، وابتهـــل الخلق إلى الله تعالى، ومن العجائب أن هذا الماء على هذه الصفة ودجيل، قد هلكت مزارعه بالعطش، (ص٥١٢).

وفي **عهد الخليفة الناصر لدين الله**: (٥٧٥- ٦٢٢هـ/ ١١٨٠- ١٢٢٥م، كتب السّيوطي ما يأتي:

- ومن لطائفه (أي الناصر) أن خادماً له اسمه يمن كتب إليه ورقة فيها عتب، فوقع فيها: بِمَنْ يَمُنُّ يُمْن ثَمَنَ يُمْنٍ ثمْنُ، (ص٥١٧).

- وفي سنة (٥٨١هـ/ ١١٨٥م)، وُلِدَ بالعلث ولدٌ طول جبهته شبر وأربع أصابع، وله أذن واحدة، (ص٥١٨).

- وفي سنة (٥٨٢هـ/ ١١٨٦م)، اجتمع الكواكب الستة في الميزان، فحكم المنجمون بخراب العالم في جميع البلاد بطوفان الريح، فشرع الناس في حفْرِ مغاراتٍ في التُّخوم وتوثيقها، وسَدِّ منافسها على الريح، ونقلوا إليها الماء والزاد، وانتقلوا إليها، وانتظروا الليلة التي وُعِدوا فيها بريح كريح عاد، وهي الليلة التاسعة من جمادى الآخرة، فلم يتحرك فيها ريح تُطفئها، وعملت الشعراء في ذلك، فمما قيل فيه قولُ أبي الغنائم محمد بن المعلم، (ص٥١٨):

قل لأبي الفضل قَوْلَ معترفٍ　　مضى جُمادى وجاءنا رجَبُ

وما جرَت زَعْزَعٌ كما حكموا　　ولا بدا كوكب له ذَنَبُ

- وفي سنة (٥٨٣هـ/ ١١٨٧م)، اتفق أن أول يوم في السَّنة كان أول أيام الأسبوع، وأول السَّنة الشمسية، وأول سِنِي الفرس، والشمس والقمر في أول البروج، وكان ذلك من الاتفاقات العجيبة، (ص٥١٨).

- وفي سنة (٥٩٢هـ/ ١١٩٦م)، هبَّت ريحٌ سوداء بِمكّة، عمَّت الدنيا، ووقع على الناس رَمْلٌ أحمر، ووقع من الركن اليماني قطعة، (ص٥٢٠).

- وفي سنة (٥٩٦هـ/ ١٢٠٠م)، توقف النيل بمصر، بحيث كسرها ولم يُكمِل ثلاثة عشر ذراعاً، وكان الغلاء المُفرط بحيث أكلوا الجِيَف والآدميين، وفشا أكل بني آدم، (ص٥٢٠).

- وفي سنة (٥٩٧هـ/ ١٢٠١م)، جاء زلزلةٌ كبرى بمصر والشام والجزيرة، فأخربت أماكن كثيرة وقلاعاً، وخسفت قرية من أعمال بُصرى، (ص٥٢١).

- وفي سنة (٥٩٩هـ/ ١٢٠٣م)، في سَلْخ المحرم، ماجت النجوم وتطايرت تطايُرَ الجراد، ودام ذلك إلى الفجر، وانزعج الخلق، وضَجُّوا إلى الله تعالى، ولم يُعهد ذلك عند ظهور رسول الله صلى الله عليه وسلم، (ص٥٢١).

- وفي سنة (٦٠١هـ/ ١٢٠٥م)، وَلَدت امرأة بقطيعاء ولداً برأسين، ويدين وأربعة أرجل، ولم يعش، (ص٥٢١).

وفي **عهد الخليفة الظاهر بأمر الله**: (٦٢٢- ٦٢٣هـ/ ١٢٢٥- ١٢٢٦م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- ولما توفي (أي الخليفة) سنة (٦٢٣/ ١٢٢٦م)، اتفق خسوف القمر مرتين في السنة، فجاء ابن الأثير نصر الله رسولاً من صاحب الموصل برسالة في التعزية، أولها: ما لليل والنهار لا يعتذران... وقد عظم حادثهما... وما للشمس والقمر لا ينكسفان... وقد فُقِدَ ثالثهما... فيا لِوَحْشَةِ الدنيا وكانت أنيسة... وَوَحْدَةِ مَنْ فيها لمصرع واحد، (ص٥٢٦).

وفي **عهد الخليفة المستعصم بالله**: (٦٤٠- ٦٥٦هـ/ ١٢٤٢- ١٢٥٨م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٦٥٢هـ/ ١٢٥٤م)، ظهرت نارٌ في أرض عَدَن، وكان يطيرُ شَرَرُها في الليل إلى البحر، ويصعد منها دخان عظيم في النهار، (ص٥٣١).

- وفي سنة (٦٥٤هـ/ ١٢٥٦م)، ظهرت النار بالمدينة النبوية، قال أبو شامة: جاءنا كُتُبٌ من المدينة فيها: لما كانت ليلة الأربعاء، ثالث جمادى الآخرة، ظهر بالمدينة دَوِيٌّ عظيم، ثم زلزلة عظيمة، فكانت ساعة بعد ساعة إلى خامس الشهر، فظهرت نارٌ عظيمة في الحَرَّة قريباً من قُرَيْظَةَ، نبصرها من دورنا من داخل المدينة، كأنها عندنا، وسالت أودية منها إلى وادي شَطَا سَيْلَ الماء، وطلعنا نبصرها فإذا الجبال تسيل ناراً، وسارت هكذا وهكذا بين نيران كأنها الجبال، وطار منها شرر كالقَصْرِ إلى أن أُبصر ضوءها من مكة ومن الفلاة جميعها، واجتمع الناس كلهم إلى قبر الشريف مُستغفرين تائبين، واستمرت هكذا أكثر من شهر، (ص٥٣٢).

الخلفاء العباسيون في مصر

ففي عهد الخليفة **الحاكم بأمر الله**: (٦٦١- ٧٠١هـ/ ١٢٦٣- ١٣٠٢م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٦٦٢هـ/ ١٢٦٤م)، زلزلت مصر زلزلةً عظيمة، (ص٥٤٨).

- وفي سنة (٦٧٩هـ/ ١٢٨٠م)، يوم عرفة وقع بديار مصر بَرَدٌ كبار وصواعق، (ص٥٥٠).

وفي **عهد الخليفة المستكفي بالله**: (٧٠١- ٧٤٠هـ/ ١٣٠٢- ١٣٤٠م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٧٠٢هـ/ ١٣٠٣م)، وقعت في مصر والشام زلزلة عظيمة هلك خلق تحت الهدم، (ص٥٥٣).

- وفـــي سنـــة (٧١٠هـ/ ١٣١٠م)، زاد النيل زيادةً كثيرة لـــم يُسْمَعْ بمثلها، وغرق منها بلاد كثيرة وناس كثيرون، (ص٥٥٤).

وفـــي عهد **الخليفة الحاكـم بأمر الله الثانـي**: (٧٤١- ٧٥٣هـــ/ ١٣٤١- ١٣٥٢م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفي سنة (٧٤٩هـ/ ١٣٤٨م)، كان الطاعون العام الذي لم يُسمع بمثله، (ص٥٦٩).

وفـــي **عهد الخليفة المتوكل علـى الله**: (٧٦٣- ٨٠٨هـ/ ١٣٦١- ١٤٠٦م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٧٧٨هـــ/ ١٣٧٦م، خسف الشمس والقمر جميعاً، وطلـــع القمر خاسفاً في شعبان في ليلة أربع عشرة، وكسفت الشمس يوم الثامن والعشرين منه، (ص٥٧٢).

- وفـــي سنـــة (٧٨٢هـ/ ١٣٨٠م)، ورد كتـــاب من حلب يتضمن أن إمامـــاً قام يصلي، وأن شخصاً عبث به في صلاته، فلم يقطع الإمام الصلاة حتى فرغ، وحين سَلَّم انقلبَ وجهُ العابث وجـــهَ خنزير، وهـــرب إلى غابة هناك، فعجـــب الناس من هذا الأمر، وكتـــب بذلك محضر، (ص٥٧٢).

وفـــي عهد **الخليفـة المعتضـد بـالله الثانـي**: (٨١٥- ٨٤٥هـــ/ ١٤١٢- ١٤٤١م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٨٢٢هـــ/ ١٤١٩م)، وقع زلزلة عظيمة بأرزنكان، وهلـــك بسببها عالم كثير، (ص٥٧٩).

- وفي سنة (٨٢٣هـ/ ١٤٢٠م)، ذُبِحَ جَملٌ بغزة، فأضاء لحمه كما يُضِيء الشمع، ورميَ منه قطعة لكلب فلم يأكلها، (ص٥٨٠).

- وفـــي سنة (٨٢٤هـــ/ ١٤٢١م)، استمرت زيادة النيل إلى آخـــر هاتور، وغرق بذلك زرع كثير، (ص٥٨٠).

- وفي سنة (٨٢٥هـ/ ١٤٢٢م)، زلزلت القاهرة زلزلة لطيفة، (ص٥٨٠).

- وفي سنة (٨٢٥هـ/ ١٤٢٢م)، كثر النيل في ثامن عشري أبيب، (ص٥٨٠).

وفـــي **عهد الخليفـة المتوكل علـى الله الثاني**: (٨٨٤- ٩٠٣هـــ/ ١٤٧٩- ١٤٩٨م)، كتب السّيوطي ما يأتي:

- وفـــي سنة (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م)، زلزلت الأرض يوم الأحد بعد العصر سابع عشر المُحرَّم زلزلــة صعبة مَاجَتْ منهــا الأرض والجبال والأبنية مَوْجاً، ودامــت لحظة لطيفة، ثم سكنت، فالحمــد لله على سكونها، وسقط بسببها شرافة من المدرسة الصالحية على قاضي القضاة الحنفي شرف الدين بن عيد، فمات، فإنا لله وإنا إليه راجعون، (ص٥٨٦).

- وفي سنة (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م)، في ربيع الأول قدم إلى مصر من الهند رجلٌ يُسمى خاكي، زعــم أن عمــره مئتان وخمسون سنة، فاجتمعتُ به، فإذا هــو رجلٌ قويٌّ لحيتهُ كلها سوداء، لا يجــوز العقل أن عمره سبعون سنة، فضــلاً عن أكثر من ذلك، ولم يأت بحجة على ما يدَّعيه، والذي أقطع به أنه كذّاب، (ص٥٨٦).

- وفي سنة (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م)، وفي شوال قَدِمت كُتبٌ من المدينة الشريفة تتضمن أن في ليلة الثالث عشر من رمضان نزلت صاعقة من السماء على المئذنة فأحرقتها وأحرقت سقوف المسجد الشريف وما فيه من خزائن وكتب، ولم يبق سوى الجدران، وكان أمراً مهولاً، (ص٥٨٦).

العُمدة في الموضوع

نجد من خلال كل ما سبق، أن هناك ثلاثة أنواع من التوثيقات، هي:

١- توثيقات تتعلق بالكوارث الطبيعية، مثل: الفيضانات والظواهر الفلكية (كسوف، خسوف، نيــازك، شُهب) والرياح والأعاصير والانهيارات الأرضية والجفاف، والكوارث الناتجة- ربما - عن سلوك البشر، مثل: المجاعات وانتشار بعض الأمراض.

٢- ظواهر غريبة بعض الشيء، والتي فيها بعض المُبالغات، إضافة إلى التَّعرض إلى بعض التشوهات الولادية كظاهرتي الطفل السيامي والولادات الخنثوية، كما تمَّ التَّعرض إلى بعض الخرافات والمشاهدات الغرائبية، والتي تحتاج إلى إثباتات.

٣- رصد بعض ظواهر الطبيعة، وعلى رأسها الزلازل والبراكين والهزّات الأرضية، وهي على درجة كبيرة من الأهمية، وذلك من خلال دراسة تواترها وشدتها وحجم الآثار والخراب الناجم عنها.

نُشاهــد حدوث سبع عشرة حالة مــن الهزّات الأرضية والزلازل والبراكين خلال المدة ما بيــن (١٨٠هـ/ ٧٩٧م) حتى عــام (٨٨٦هـ/ ١٤٨١م) أي خلال (٦٨٤) سنة شمسية، منها سبعة زلازل كبيــرة مُدمِّرة، وبركانــان مُتقاربان زمنيّاً، ومكانيّاً وهو معــدلٌ كبيرٌ لحدوث هذا الكم الكبير من الزلازل.

وإذا ما وضعنا هذه البيانات في جدولٍ تسهيلاً للحصول على النتائج، نجد:

التاريخ الميلادي	المكان	الآثار	ملاحظات
٧٩٧م	الإسكندرية.	سقوط منارة الإسكندرية.	هزة أرضية ضعيفة الشّدة.
٨٤٨م	دمشق، أنطاكية، الجزيرة، الموصل.	٥٠٠٠٠ قتيل في الموصل	زلزلة كبيرة الشدة.
٨٥٧م	تونس، الري، خراسان، نيسابور، طبرستان، أصبهان، مصر، اليمن.	انهيار جبال، تشقق أراضي، تساقط حجارة بركانية.	(مساحة واسعة) (شدة كبيرة قد تصل إلى الدرجة (٨) على مقياس ريختر)
٨٦٠م	أنطاكية، مصر، بلبيس.	موت كثير من سكان بلبيس.	زلزلة كبيرة الشدة.
٨٩٤م	الدبيل	لم يُذكر	هزة أرضية ضعيفة
٩٠٢م	بغداد	عدة أيام، ترافقت مع رياح بالبصرة اقتلعت أشجار النخيل	هزة متوسطة الشدة
٩٥٨م	قم، حلوان في العراق، منطقة الجبال	خراب عام	هزة كبيرة الشدة
١٠٦٨م	مدينة الرملة فلسطين	خراب المدينة وموت ٢٥٠٠٠ من سكانها، حدوث ظاهرة المد والجزر (تسونامي).	زلزلة كبيرة الشدة
١١٣٩م	بحترة	خراب بمساحة ١٠ فراسخ مربعة.	هزة أرضية ضعيفة.
١٢٠١م	مصر، الشام، الجزيرة.	خراب عام، خسوف قرية في مصر.	زلزلة كبيرة الشدة، ربما تصل إلى ٧ ريختار.
١٢٥٤م	مدينة عدن	بركان على الساحل.	

١٢٥٦م	المدينة المنورة، الحَرَّة قريب من قريظة.	حِمم بركانية، سيلانات بركانية كبيرة (الماغما).	بركان كبير الشدة
١٢٦٤م	مصر.	لم يُذكر	لا يوجد
١٣٠٣م	مصر والشام.	خراب وموت كثير من الناس.	زلزلة كبيرة الشدة.
١٤١٩م	أرزنكان.	لم يُذكر.	لا يوجد
١٤٢٢م	القاهرة.	لم يُذكر.	هزة أرضية ضعيفة.
١٤٨١م	القاهرة.	لم يُذكر.	هزة أرضية ضعيفة.

نلاحظ من الجدول السابق ما يأتي:

أولاً – حدوث خمسة زلازل ضعيفة (هزّات أرضيّة ضعيفة) لأنها لم تشمل مناطق واسعة، ولم تترك آثاراً تخريبية واضحة المعالم، فربما كانت بحدود (٤ – ٥) درجات على مقياس ريختر، وهي:

١- عام (٧٩٧م)، هزّة في مدينة الإسكندرية، أدت إلى سقوط منارة الإسكندرية.

٢- عام (٨٩٤ م)، هزّة أرضية في منطقة الدبيل، ولم يُذكر أي خراب.

٣- عام (١١٣٩م)، هزّة في منطقة بحترة، خراب بمساحة ١٠ فراسخ مربعة.

٤- عام (١٤٢٢م)، هزّة في مدينة القاهرة، لم يُذكر أي خراب.

٥- عام (١٤٨١م)، هزّة في مدينة القاهرة، لم يُذكر أي خراب.

ثانياً – حدوث هزّة أرضية واحدة متوسطة الشدة، وذلك اعتماداً على مدى انتشارها، حجم الخراب الذي أنتجته، فربما كانت بحدود (٦) درجات على مقياس ريختر، وقد حدثت عام (٩٠٢م) في بغداد، وقد استمرت لعدة أيام، أي كان هناك هزّات ارتدادية، مع رياح في البصرة اقتلعت أشجار النخيل.

ثالثاً – حدوث سبعة زلازل كبيرة الشدة، وذلك اعتماداً على مدى انتشارها الواسع، ومدى الخراب الحاصل، فربما تجاوزت الـ(٧) درجات على مقياس ريختر، وهي في أعوام: (٨٤٨،

٨٥٧، ٨٦٠، ٩٥٨، ١٠٦٨، ١٢٠١، ١٣٠٢م). مع ملاحظة أن زلزال عام (١٠٦٨م) كان في مدينة الرملة الساحلية، وقد ترافق مع ظاهرة المد والجزر (تسونامي).

رابعاً – حدوث زلزالين من دون تقديم تفاصيل عنهما، وذلك في أعوام (١٢٦٤م، ١٤١٩م)، فربما كانا ضعيفين.

خامساً – حدوث بركانين، واحدٌ في مدينة عدن في اليمن عام (١٢٥٤م)، والآخر قرب المدينة المنورة عام (١٢٥٦م).

هناك كثير من الزلازل التي لم تُذكر في هذا المصدر، يأتي على رأسها زلزال عام (٥٥٢هـ/ ١١٥٧م) الذي شمل كل الأراضي السورية، ودمَّر أغلب المباني التاريخية.

هذا غيضٌ من فيض، يؤكد أنَّ التاريخ من أهم مصادر المعرفة البشرية، فالتاريخ منبعٌ ثرٌّ غنيٌّ بالمعرفة والمعلومات والعِبر، لكنه يحتاج إلى عقولٍ مُنفتحةٍ ومُختصّة، تُدرك أهميته، وتعرفُ كيف يُمكن الاستفادة منه، فالتاريخ ليس تاريخ الصراعات الدموية والحروب فحسب كما يدَّعي بعضهم، بل هو التاريخ الحضاري، بمفرداته، السياسية، والاقتصادية، والاجتماعية، والعلمية، والفكرية... إلخ.

المراجع

(١)- الإمام الحافظ جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر السيوطي، المتوفى في عام (٩١١هـ): تاريخ الخلفاء، تحقيق محمد محي الدّين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، ١٩٨٨م.

(٢)- زهير حميدان: أعلام الحضارة العربية الإسلامية – في العلوم الأساسيّة والتطبيقيّة – العهود: الزنكيّة والأيوبيّة والمملوكية، المجلد الرابع، من المدخل إلى ١٢٨٢م، منشورات وزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية، دمشق، ط١، ١٩٩٦م.

(٣)- نزار مصطفى كحله: الزلازل وتأثيراتها على الآثار، بحث منشور في مجلة المعرفة، العدد ٦٢٦، تشرين الثاني ٢٠١٥م، وزارة الثقافة، الجمهورية العربية السورية.

الاغتراب ومرجعيات العنف وتحولاته

من خلال مسرحية «الصدمة» عن رواية «ياسمينة خضرا»

د. ياسين سليماني

لم يتوقف البحث الإنساني عن السعي الحثيث للوصول إلى السلام الشامل. إنه المسألة الأكثر محورية في عالم اليوم الذي تشيع فيه الكراهية والأحقاد وتعبئة بعض الدول والتنظيمات نحو التسليح ومحاولات إلغاء الآخر رمزياً مرة ومادياً مرّة، وهو مفهوم يمسّ مباشرة مفاهيم التسامح والعفو من وجهات مقبولة، كما يتصادم مع مفاهيم أخرى قد تكون منفّرة مثل العنف والتطرف والإرهاب. ومفاهيم ضبابية مثل الاغتراب الذي استخدمه هيغل وماركس «لا للدلالة على حالة الجنون بل على ذلك الوضع الذي يكون فيه الإنسان حين يصير عمله سلطة غريبة عنه. تقف فوقه وضده»[١].

ولئن كان الاغتراب «نمط الخبرة الذي يخبر به الشخص أنه غريب... ويمكن للمرء أن يقول إنه صار مغترباً عن نفسه... كما أنه بعيد عن التماس بأي شخص آخر. إنه لا يكون متواصلاً مع نفسه ومع العالم خارجه بطريقة إنتاجية»[٢]، فإنّ نهايات هذا الشعور لا تكون دوماً بالانعزال عن العالم والآخر، إذ إنَّ التشوّه النفسي الحاصل عنده قد يتحوّل إلى صيغة من صيغ الاحتجاج المادي الذي يحاول من خلاله الانقلاب على وضعه الراهن، وهو ما يحوّله من شخص يمارس بالقوة فعلاً من أفعال العنف ضد أشكال الحياة المختلفة تعبيراً عن لحظة الاستتكار الذي أُشبِع داخلياً وآن أوان خروجه.

إنّ مفهــوم الاغتراب يتشابك بشكل يكاد يكون طردياً مــع مفهوم العنف، ولئن بدا القول بهــذه العلاقة المطــردة نوعاً من المصادرة التي لا تقوم على إثبات لها، فإنّ الوقائع العيانية تؤكــد يوماً بعد يــوم أنّ انسحاب الإنسان من العلاقات السوية مــع نفسه من جهة ومع غيره مــن جهة أخرى لا تسلم دوماً مع نهايــات عنيفة، ضد نفسه بإيذائها أو الهروب منها بتعاطي المهدِّئــات والممنوعات وصولاً في بعض الحالات إلى الانسحــاب المادي من الحياة بإنهاء وجوده الزمكاني، وضد غيره بالترهيب والتعنيف والإساءة.

ناقش المسرح، والفنون بشكل إجمالي هذه المفاهيم ذلك أنّ الفن ظلّ كما كان دوماً «حقلاً شاسعــاً من اللعــب الحر للمخيلة بتعبير كانط، وصيرورة جميلــة ومعرفة مرحة وعَوْداً أبديا للحياة في أقوى لحظات اقتدارها كما رأى نيتشه»[٣]، وعُدَّت قضية السلام، العنف، والاغتراب المادي والنفسي مسائل مركزية في عدد مهم من الأعمال الجيّدة والمشهورة، تأكيداً أنّ هذا المســرح يعرض فيه صنّاعه «انزلاق أبطالهم إلى هــوة، سواء نتيجة زلة تراجيدية، أم بسبب مفارقــة كوميدية. وفــي الحالين، تواجههم مشكلة عدم إدراك حقيقــة الواقعَيْن الاجتماعي والسياسي المحيط بهم، وعدم قدرتهم على معالجته»[٤].

ويمثّــل «ياسمينة خضرا» واحداً من أهم الكتّــاب الإشكاليين في الجزائر والعالم العربي بــل هو «روائي الجدل وأكثر الكتّاب الجزائريين مقروئية عبر العالم»[٥]، وتتأسس رواياته في العادة على مشكلات الســلام والعنف والاغتراب، لذلك تمّ اللجوء إلى مسرحة بعض رواياته وتقديمهــا على الخشبة، من أهمها روايــة «الصدمة». وهي رواية صادمة ومختلفة حاول من خلالهــا «خضرا» إلى جانب رواياته الأخرى كـ«سنونوات كابول» أو «خرفان المولى» وغيرهما أن يعــرّي السلوكات الشائنة ومشكلات العنف وانتهاكاتــه، كما شكّلت أعماله من جهة أخرى دفاعــاً عن قيــم الاختلاف والحرية والجمال والإنسانية وقد قــال عنها بعضهم: «من يمكنه تناســي الضجة التي أثارتها «الصدمة»؟ من يمكنه تناســي صدمة «الصدمة؟»[٦] وقد اقتبس هذه الرواية إلى المسرح «مراد سنوسي» وأخرجها أحمد خودي.

تحاول هذه الدراسة اجتراح عدد من الأسئلة التي تقترحها «الصدمة» الرواية/المسرحية، إذ إنَّ اللافت مبدئياً أنّ جهد صاحب الاقتباس لم يكن ظاهراً، وينبغي الإقرار بأنّ النص المسرحي كان استنساخاً للحوارات التي تضمنتها الرواية بشكل يكاد يكون حرفياً، ولكن بتحويل النص إلى المحكيــة الجزائرية. ويبقى الاختلاف الــذي يكاد يكون وحيداً هو في النهايــة التي تُقتل فيها

الشخصية الأساسية ضمن الرواية في حادث تفجير سيارة الإمام، في حين في المسرحية يختتم العمل بلوحة تظهر للبطل روح زوجته الانتحارية لتدعوه للحاق بها واقتناعه بهذه الدعوة.

وأوّل هــذه الأسئلة: كيف تمظهر الاغتــراب في «الصدمة»؟ ثم كيف تحوّل هذا الاغتراب كشعــور شخصي إلى «عنف» مادي ممارس ضد الذات من جهة، وضد الآخر من جهة أخرى؟ وكيــف يتم محو الذات مقابل محو الآخر؟ وهل يمكــن لخطاب العنف أن تكون له مرجعيات مقبولــة عقلياً؟ بكلمة أخرى: هل يمكن للعنف أن يكــون مشروعاً؟ إنّها أسئلة راهنية حارقة، يناقشها العمل نفسه الذي يُموقع نفسه كخطاب شديد الشبه بالواقع ومآلاته المشاهدة.

تمظهر الاغتراب في «الصدمة»

بقــوة وبطريقة جذريــة مارس اغتراب شخصيــة «سهام» عن حياتها، زوجــةً لجرّاح له سمعته، ومواطنــة ضمن دولة لها قوانينها، والانفصام القاســي بين حياتها الشخصية هذه التي وجدت نفسها فيها، وواقع الفلسطينيين الذي كما يصرّح بعض عناصر التيار الإسلامي المسلّــح لم يمنع المرأة من الانسلاخ منه كما فعل زوجها. إنه اغتراب عن رفاهية كبيرة «لم تُفلــح في تفكيك بنية العلاقات القديمة القائمــة على الإخضاع وعلى طمس الفرد ومجمل فاعلياته الإبداعية»(٧) وانتكاس نحو مظلومية أبدية تستشعرها الذات وتتحمّل انطلاقاً منها مآســي التاريخ والحاضر والشعب، وهــي المظلومية التي تجد مخرجها عن طريق «الأحلام الخلاصية المرتبطة بزمن البطولات الأسطوري الذي يصنع أبهة الحياة وينتشلها من التفاهة والانسحاق واللامعنى»(٨).

هــذا التفسيــر يمكن أن يكون إجابة عن ســؤال المحقق الذي كشّــف تحرياته مع زوجها الجرّاح: «لا بدّ لي حتمياً أن أعلم السبب الذي يدعو امرأة تحظى بإعجاب محيطها، جميلة، ذكيــة وعصرية، مندمجة، يدللها زوجهــا وتعبدها صديقاتها اليهوديــات بمعظمهن للتحزم بالمتفجرات بين عشية وضحاها وتقصد مكاناً عاماً لتعيد النظر بكل ما منحته إسرائيل إلى العرب الذين استقبلتهم»(٩).

إنّ الانتحاريــة هنا، كانــت تعيش على هامش الحياة، زوجة في مستوى معيشي جيّد، غير أنّهــا لا تُعرف إلاّ بزوجها، وهي بعد العملية التي قُتل فيها الأطفال وتصدرت بسببها الأخبار انتقلت إلى بؤرة الاهتمام ومركزه. وتحوّل الاغتراب بفعل أداة العنف الممارس ضد الضحايا إلى كينونة تختلف حولها الآراء إلى درجة التناقض بين تيار يراها مذنبة، ويدعوها بالإرهابية،

وتيار آخر يراها استشهادية قامت ببطولة خارقة. ذلك أنّ الإنسان الذي اغترب اغتراباً كلياً «لا يستطيع أن يستمر في الحياة إنساناً مغرّباً كلياً وأن يبقى سليم العقل والروح»[١٠] كما يرى إيريك فروم.

فإذا ما كان هذا التأويل مقنعاً وعلى قدر من الوجاهة فإنّ الانتحار هنا يمثّل محاولة للذات أن تخرج من الظل إلى دائرة الضوء، ومن الهامش إلى المتن، وتتحوّل مفاهيم مثل «التضحية من أجل الوطن» إلى قناع محكم يحاول شرعنة فعل العنف ولاسيّما مع وجود كل المتكآت السوسيولوجية التي تحمي هذا القناع من السقوط ولاسيّما مع «ما يكشف عنه رواجُ الصور النمطية عن الآخر وسهولة الاستثمار فيها في عهود الصراع والتوتر بين الكيانات الثقافية والحضارية بعامة»[١١].

الصدمة: أنطولوجيا العنف من فعل الفجأة إلى محاولات التنميط

يقوم «أمين جعفري» بعد إفاقته من صدمة ما قامت به «سهام»، وبتأثير مباشر منها بالبحث عن الأسباب التي دفعت بها إلى نسف كل القيم التي تأسست عليها علاقتهما التي استمرت حسب العمل خمسة عشر عاماً، انطلاقاً من إخفائها اهتمامها بمشكلات الفلسطينيين في مواجهة إسرائيل، الذي تحوّل إلى خيانة حقيقية حسب تفسيره، فأنّ تحبّ وتتزوج امرأة طوال هذه المدّة وأنت لا تعرف مجموعة من أهم الأفكار التي بدأت تعشش داخلها لتقلب حياتها وحياتك معها لا يمكن تفسير الأمر إلّا بالخيانة، وفي مرحلة لاحقة أمكن» لـ«أمين» أن يتوصل إلى مجموعة من الإسلاميين الذين استطاعوا تسويغ هذا الموقف، من خلال الربط بالمقدس والمتعاليات، إذ تتفوّق قيمة «الجهاد في سبيل الله» حسبهم على مقولات عاطفية قد يُنظر إليها بتسخيف وتقليل قيمة مثل «الحب بين الزوجين» أو «الخيانة».

يصطدم إذن مفهومه عن الخير والسلام والانطلاق من فكرة أساسية مُفادها أنّه «ليس في إمكان الإنسان أن يحمي نفسه من عواقب جنونه إلّا بخلق مجتمع سوي يمتثل إلى حاجات الإنسان، الحاجات التي هي راسخة في شروط وجوده نفسها، إنه المجتمع الذي يتواصل فيه الإنسان مع الإنسان بمحبة ويكون فيه مترسخاً في صلات الأخوية والتضامن»[١٢] يصطدم هذا المفهوم بمقاربة أخرى تحيد عن آماله ومشاريعه في الحياة الهادئة إذ يجد واقعه وبفعل «زوجته» «قد حاد عن حلمه وتحوّل إلى أسطورة باردة تنشر التشيئة والهيمنة في كل مكان»[١٣].

إذ لـم يعد جسد سهام مثيـراً للرغبة في العيش والبقاء والحيـاة المشتركة كما كان في علاقتهما الحميمية، ولكنه تحوّل إلى مصدر تدميري ينشر الرعب والخوف والموت، وبعدما كان حلمـًا، أو أقرب إلـى الحلم بقوة المتعة التي يبثها لشريكه، تحـوّل إلى مجرد شيء من الأشياء، يُحزَّم بالمتفجرات لتشويه الجمال وتخريب الواقع السليم (مطعم يحضر فيه أطفال عيـد ميلاد صديقتهم احتفالاً بها) وهو تفكير بائس يائس من ذاتٍ «غير قادرة على الانفتاح علـى حلول موجبة إزاء المجتمع الحديث»[١٤] بكل ما يؤمن به هذا المجتمع الحديث من قيم الخير والسلام والمرافعة ضد العنف والقتل.

وبعد أن يكون هذا الجرّاح رافضا لكل أشكال التصديق بإرهاب زوجته كما يظهر في هذا الحوار:

«أميـن: سهام ليست انتحارية يا نافيد. حاول أن تتذكر ذلك، فحرصي على ذلك أشدّ من حرصي على أيّ شيء في هذا العالم. زوجتي ليست قاتلة أطفال... هل فهمت؟»[١٥].

يتحـوّل الأمر إلى محاولة إلى فهم الدوافع واكتشاف الأسباب، وانطلاقاً من الرسالة التي وصلتـه مكتوبة في ورقة ممزقة من دفتر، يصل إلى «الاقتناع بأنّ ذاتية الإنسان تتأثر من غير شـك بعوامل موضوعية تؤثر من دون علم منـه، أي من وراء ظهره إذا صح التعبير في تفكيره وحسـه، وبذلك فهي تؤثر أيضاً في فعلـه وعمله، فالإنسان الذي يعتز شديد الاعتزاز بحريته في أنه يفكّر وينجز ليس في الحقيقة إلّا دمية متحركة متعلقة بأسلاك توجهها قوى لا يعرف شعوره عنها أي شيء، ومن أجل الوهم أنّه يعمل طوعاً واختياراً يختلق الإنسان تسويغات توحي بأنـه يفعل ما يفعل طوعـاً واختياراً لأنه عزم على ذلك لأسبـاب عقلانية وأخلاقية»[١٦] وهو ما يظهر فـي حوار نافيد المسؤول في الشرطة الإسرائيليـة وصديق أمين لصديقه الجرّاح: «انطلاقاً من تلك اللحظة لا يعود بوسعك التراجع. ولست أصلاً الذي يمسك زمام الأمور. تظن أنك تتصرف بملء إرادتك ولكن هذا غير صحيح. أنت مجرد أداة لإحباطاتك. الحياة والموت سيان بالنسبة إليك. تكون قد عدلت نهائياً عن كل ما قد يمنح فرصة لعودتك إلى الأرض. أنت تحلق، أنت كائن فضائي، تعيش في المطهر، تلاحق حور العين والحيوانات الأسطورية، لا تريد أن تسمع بعد اليوم بهذه الدنيا، تنتظر لحظة الإقدام على الأمر فحسب»[١٧].

وإذا كان حـوار نافيد مع أمين حـاول فهم دوافع العنف دون الوقوع في فخ تسويغه وهذا واضـح ما دام نافيد ينتمي إلـى الطرف المتضرر، فإنّ أمين في المقابل يصطدم بمحاولات التسويغ من عناصر من التنظيمات الإسلامية التي يفهم منها أمين أنَّ «التطرف الديني الذي

ينبــع من الأصولية ليس في جوهره عــودة إلى الدين أو انبعاثاً للمقدســ أو الإله كما يحلو لبعضهــم أن يعبّر وإنما هو رد فعــل المجتمع التقليدي على تفككــه الخاص أمام التغيرات الكبرى وغير المسيطر عليها»[١٨].

تواجــه الذات هنا مجموعة من الرهانات الوجودية الحارقــة والقاسية، إنّ سقوط المثل العليــا التي أنشأ أمين نفسه عليها، وحــاول تنشئة زوجته عليها أيضاً، قد فتحت عينيه على مجموعــة من التساؤلات الكبرى: سؤال الغائية. ما الــذي يجعل امرأة تتمتع بكل المتطلبات النفسيــة والاجتماعية تنحدر إلى هوة القتل والتقتيــل؟! وهو يظهر جلياً في قوله لنافيد: لا تتصــور كم تقضُّــ مضجعي تلك المسائل. اللعنة! كيف يقــرر شخص عادي، معافى الجسد والذهــن، بسبب استيهام أو هلوسة أنه يضطلع بمهمــة إلهية ويتخلّى عن أحلامه وطموحاته ليميت نفسه شرّ ميتة وسط أفظع تجسيد للهمجية؟[١٩].

وسؤال الجدوى كذلك: ما قيمة أن أمارس كل أشكال الجهد البدني والنفسي لإشفاء المرضى وإعــادة الحياة لمن يــكاد يفقدها، في حين لا أستطيع إشفاء زوجتي من مرضها؟ بل لم أكتشف أنهــا مريضة إلّا بعد أن رحلت رحيلاً مدوّياً ومعها أبرياء. وتقف هذه الذات الحائرة والملتبسة بواقــع سريالي وجهاً لوجــه أمام الحقيقة التي اكتشفها متأخراً وهــي «الانكماش الهوياتي إزاء الآخر الذي لم تحسن مجتمعات الليبيرالية المنتصرة احتضانه مقابل قوة عمله»[٢٠].

تتحــوّل اللقاءات المتعددة والمتواصلة مع بعض عناصــر التنظيمات الإسلامية، وأفراد مــن عائلة سهام إلــى استيعاب لرؤية الطــرف الفلسطيني والتحول مــن الفهم الأول الذي يرفضــ كل أشــكال الإيذاء أو محــاولات الإلغاء إلى فهم المنطق الذي يقــوم على «إضفاء الشرعيــة على الاحتجــاج الكامن لدى فئات عديــدة من الشبان الذين لم يجــدوا متنفَّساً كافيــاً للتعبير عن وجودهم وتطلعاتهم أو تأكيد حضورهم في المجتمع المعاصر»[٢١] يتحوّل الانتحار الــذي يدينه هذا الطبيب إلى فعل ثوري انطلاقاً من مفهوم التنظيمات الإسلامية وتتحول الانتحارية قاتلة الأطفال الأبرياء إلى ثورية، أي أنه وإن كان عدواناً فإنه «عدوان في خدمة الحياة وليس من أجل التدمير وحده، ولأنَّ إحباط الحاجات والرغبات هو حالة كونية تظهــر في معظم المجتمعات حتى أيامنا هذه فلا سبب للدهشة أمام ظهور العنف والعدوان باستمرار»[٢٢] ولا حاجة أو رغبة عند هؤلاء كما يعلنون في أدبياتهم إلّا تأكيد حقهم في الأرض التي اعتُدِيَ عليها.

وتأسيساً على هذا التفسير ينسحب فعل العنف من الوقوع في الشجب والإدانة إلى التفهم والتسويغ، بل التشجيع على ممارسته بهذه النمطية، وهو يكاد يتطابق مع التحليل الذي يقدمه بعض علماء النفس مثلاً، إذ نجد في الجماعات الأكثر تراجعاً من النواحي الاقتصادية والثقافية والانفعالية أنّ رغبة الانتقام)على سبيل المثال: ثأراً لهزيمة قومية ماضية(هي الأقوى، ويرتبط العنف الانتقامي بشكل وثيق بتحطم الإيمان، الإيمان بالحياة وبمفاهيم الخير والعدل[٢٣]، وتتحوّل وجهة نظر النقيب- الذي يأخذ أقواله- إلى جهة التصديق الكامل على الرغم من سوداويتها:

النقيب: الرجل المدرّب لا يتحرر من الهموم. الحياة شرّ متواصل. إنها نفق طويل مزروع بالأفخاخ. وسواء نهضنا بوثبة واحدة أم بقينا مطروحين أرضاً، فلن يغيّر ذلك شيئاً. ثمة إمكانية واحدة فحسب لتخطي الشدائد: الاستعداد كل نهار وكل ليلة للأسوأ... لم تقصد زوجتك ذلك المطعم لتناول وجبة سريعة بل لتفجيره»[٢٤].

مستويات العنف في الصدمة

قد يكون لهذا العنوان الجزئي تسمية أخرى وهي: أشكال العنف، غير أنّ هذا الأخير قد يُفهم منه النوعان الأكثر وضوحاً: العنف المادي والعنف الرمزي، إلّا أنّ هذه الجزئية التي نسميها بمستويات العنف تناقش كل تمثلات العنف التي يمكن أن نستخلصها من «الصدمة» ووجودها فيه، وإذا كان الظاهر من عنوان العمل وحَدَثه الرئيسي أنّ العنف متلخِّص في حادثة التفجير الانتحاري الذي قَتل الأطفال الأبرياء فإنّ العنف يبدو في مفاصل العمل في أكثر من مكان، وبغير نوع أو شكل واحد أو جهة واحدة حتى إن كان كله كالهزات الارتدادية للزلزال الأول الكبير: التفجير الانتحاري. ذلك أنّ الضمير الإنساني استقرّ فيه الرأي الذي يخبر أنَّ العنف لا يأتي إلاّ بسبب العنف ولا يُنتج إلّا عنفاً في سلسلة لا تكاد تنتهي.

ظهر العنف مركزياً مع حادثة التفجير الانتحاري الذي قامت به سهام، ومن ثمة ظهرت عبره ومن خلاله انعكاسات عنيفة:

ابتداء بسوء المعاملة التي تلقاها الطبيب من طرف النقيب موشي ورجاله وتأذي قوس حاجبه عند ارتطامه بحافة الطاولة، التي كان يستجوب فيها بفعل التعب الشديد واللعب على الأعصاب، ثم الملصقات التي وضعت على بوابة بيته التي تقول بخط عريض: الوحش الخسيس بيننا[٢٥] ثم الشتم والضرب المبرح الذي لاقاه أمام بيته من بعض المتطرفين،

وتضطر زميلته إلى أخذه بعيداً عن بيته حتى لا يُقتل من قبلهم. وهذا كله أدى إلى عنف نفسي قوي عليه جعله يتوسط بين شعورين سيِّئين: عدم الرغبة في تصديق ما حدث والتقوقع على الذات وعدم الانفتاح - ولو مؤقتاً- على الآخر. عنف آخر يجب ذكره وهو العرائض التي جمعها الأطباء من زملاء أمين ليمنعوه من العودة إلى العمل ومطالبة بعضهم بتجريده من الجنسية، ثم العنف الذي حكى عنه جدّ صديقته كيم، واضطهاد النازيين لليهود ثم لاحقاً عنف الإسلاميين ضد الطبيب على اختلاف مستوياتهم قادة أو صبية لهم عندما حاول أمين الوصول إلى فهم أسباب التحول المدمّر الذي أصاب زوجته، ثم العنف الظاهر في أثناء صدور الأمر بإزالة المنزل الذي خرجت منه إحدى الانتحاريات وصولاً إلى مقتل الشيخ مروان بضربة إسرائيلية.

ولكأنّ العنف مثل النار التي تنتظر الشرارة الأولى حتى تضطرم في كل مكان ودون توقف إذ لا يمكن لأحد أن يخمن فداحة الخطوة الموالية، ومن أي جهة ستأتي الضربة.

مرجعيات العنف وتحولاته

يسمى حب الموت أو النزوع نحوه بـ«النيكروفيليا» وهو مصطلح يظهر في كتابات فرويد خاصة، وعلماء النفس غيره مثل إيريك فروم الذي يشرح مطوّلاً هذا المفهوم ونقيضه الذي يسمى بـ«بيوفيليا» أو حب الحياة أو غريزة الحياة، ويؤكد هؤلاء أنّه «سينمو حب الحياة في مجتمع يتوافر فيه: الأمان بمعنى الشروط المادية الرئيسية لحياة كريمة غير مهددة، والعدالة بمعنى ألا يكون أي إنسان غاية لأهداف الآخرين، والحرية بمعنى أنَّ لكل إنسان الفرصة ليصبح عضواً فعالاً ومسؤولاً في مجتمعه»[٢٦] وغياب هذه الشروط التي تضمن حب الحياة أو البيوفيليا هو المسبب لظهور النيكروفيليا، وهي الشروط التي يلجأ إليها من يناصر العمليات الانتحارية، وإذا كانت هذه الشروط دعامة من دعامات الصحة النفسية وغيابها يمثل مرجعية للعنف فإنّ هذه المرجعيات قد لا تزيد عن نوعين ظاهرياً، على الأقل بالنسبة إلى مسرحية «الصدمة» وهما: المرجعية الواقعية المتمثلة في الانقسام الواضح بين أوضاع الفلسطينيين وأوضاع الإسرائيليين، إذ «ما دامت معظم طاقة الإنسان تستهلك في الدفاع عن نفسه ضد الهجمات أو في الحماية من الجوع فيجب الوقوف في وجه حب الحياة وتحريض النيكروفيليا»[٢٧]، والمرجعية الدينية التي تظهر في تعاليم الشيخ مروان التي كان من نتائجها مثل هذه الآراء: « أنت الذي كنت تتمنى بكل جوارحك أن تسعدها حينما رفضت أن تلتفت

إلـــى مـــا بوسعه أن يعكّر صفو سعادتها. لم ترغب سهام في هـــذه السعادة. كانت تعيشها مثل تبكيت ضمير، والأسلوب الوحيد للتنصل منها كان الانضمام إلى صفوف القضية. إنه المسار «الطبيعـــي» لمن تنتمي إلى شعب يعاني، لا سعادة بـــلا كرامة، ولا حلم ممكن من دون حرية، وبوصفهـــا امرأة فذلك لا يخرج المناضلة من السباق، ولا يعفيها، لقد اخترع الرجل الحرب، لقد اخترعت المرأة المقاومة»[٢٨].

تظهـــر جلياً تموجات عنفية واسعة بالنسبة إلى تحولات العنف في هذا العمل، ابتداء من عنـــف الصدمة: الطبيب الذي ينقذ الناس من الموت في حين تقوم زوجته بقتلهم، إلى عنف الواقع: عنف المتطرفين الإسرائيليين، إلى عنف الإسلاميين ضد الطبيب، إلى تهديم البيت، إلـــى عنف التفكير: الهروب إلى السكر والنـــوم في أماكن قذرة: حديقة وفنادق رخيصة. إلى عنـــف النهاية. الموت. كلها تحولات ضمن هذا العمـــل لا تحل مشكلة، ولكنها تتأتى متتابعة، عنفاً يولد المزيد من العنف.

مسوّغات العنف: شرعنة العنف أو شيطنته؟

يميل موقف العمل إلى المرافعة ضد العنف، ويسميه انتحاراً في أغلب مفاصله، وحتى في بعضـــ المواطن التي تتحدث فيها بعض الشخصيات عن شرعية ما حدث من خلال تسويغه كمـــا سبق وأن رأينا فإن ذلك يكـــون محفوفاً بالتنديد والاستنكار. إنّ موقفاً يجب أن يُستَجلَى فـــي «الصدمة». إذا كان هذا العمل يمارس مشروعة الدفاع عن قيم السلام والتعايش وقبول الاختـــلاف فإنه لم يمنع مناقشة فكـــرة العدل، ولاشكّ أنّ هذا لم يَفُت كاتب الرواية ومن ثمة المقتبســـ عنه، العدالـــة هنا معنى أحقية المظلوم في محاولة رفـــع الظلم عن نفسه وأرضه بـــكل ما استطاع من قوة. غير أنّ استنكار العنف كان يخص المكان والأشخاص المستهدفين زيـــادة على أنه إدانة للعنف ضد الانتحارية نفسهـــا. يقول العمل بأنه لا مسوّغ لقتل الأطفال، لأنهم غير مذنبين، ولا يتحملون جريرة غيرهم، وتدين بتضمين لا تصريح أن يكون هذا جزاء لأخطـــاء إسرائيل وجنودها فـــي أماكن أخرى. فتلك الأخطاء التي تحدث لم يقم بها الأطفال الذين قُتِلوا. ولا يصح أن يدفع أحدنا فاتورة باهظة لتصرفات غيره.

يتوضّـــح لنا من خلال مـــا سبق أنّ العنف الذي حاول العمـــل توصيفه وتحليله ومحاكمته أيضـــا بقدر ما كان تمثيـــلاً للواقع اليومي فيما يحدث في الأرضـــ العربية خاصة أو العالم بشـــكل عام لـــم يستطع أن يكون حلاً لمشكلـــة ولا نهاية لموضوع، ولكنـــه دوماً يشكل فصلاً

جديـــداً لدمـــاء جديدة لا يمكن أن تنتهـــي إلاّ بتسويق مفهوم آخر مغايـــر للعلاقة بين الذات والآخر قوامها التعايش، أو بتعبير هابرماس: «التعارف» إذ إنّ «السير في منحى العنف واللا تسامـــح واصطياد أخطـــاء الآخرين وحساب أغلاط للناس، والـــذي لا يجرّ سوى المزيد من الخســـارة لجميع الأطـــراف الفاعلة فيه مادام العنف بديلاً غيـــر متحضر لا يصلح أن يكون عنوانـــاً للإنسانية المعاصرة التي تفترض الحداثة، وتؤمن بمفرداتها كالحرية والديمقراطية فمهمـــا كان الاسم والعنوان فالشر يلد شراً والظلم ينقلب إلى مظالم تدور حول حلقة مفرغة ودائرة فاسدة»(٢٩).

الهوامش

(١)- إيريك فروم، المجتمع السوي، ترجمة: محمود منقذ الهاشمي، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط١، ٢٠١٥م، ص٢١٢.

(٢)- المرجع نفسه، ص٢١١-٢١٢.

(٣)- أم الزين بن شيخة المسكيني، الفن يخرج عن طوره، دار جداول، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١١م، ص١٥٩.

(٤)- رياض عصمت، المسرح العربي: سقوط الأقنعة الاجتماعية، الهيئة العامة السورية للكتاب، ط١، ٢٠١١م، ص١١.

(٥)- سعيد خطيبي، عبرت المساء حافياً: حوارات مع كتاب جزائريين، دار فيسيرا، الجزائر، ط١، ٢٠١٠م، ص١٦٣.

(٦)- المرجع نفسه، ص١٦٣.

(٧)- أحمـــد دلباني، صندوق باندورا: هوامشـــ على خطابات الهوية والعنف، منشورات الاختلاف- منشورات ضفاف، الجزائر، بيروت، ط١، ٢٠١٧م، ص٧٦-٧٧.

(٨)- المرجع نفسه، ص٧٧.

(٩)- ياسمينة خضرا، الصدمة، ترجمة: نهلة بيضون، دار سيديا، الجزائر، ط١، ٢٠٠٥م، ص٦١.

(١٠)- إيريك فروم، ما وراء الأوهام، ترجمة: صلاح حاتم، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط٢، ٢٠١٥م، ص٦٤.

(١١)- أحمد دلباني، مرجع سابق، ص ٩٤.

(١٢)- إيريك فروم، المجتمع السوي،مرجع سابق، ص ٤٥٩.

(١٣)- أم الزين بن شيخة المسكيني، مرجع سابق، ص ١٦٩.

(١٤)- المرجع نفسه، ص ١٧١.

(١٥)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ٦٥.

(١٦)- إيريك فروم، ما وراء الأوهام، مرجع سابق، ص ١٢٨.

(١٧)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ١١١.

(١٨)- أحمد دلباني، مرجع سابق، ص ٤٤.

(١٩)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ١١٠.

(٢٠)- أحمد دلباني، المرجع السابق، ص ٤٦.

(٢١)- أحمد دلباني، مرجع سابق، ص ٤٥.

(٢٢)- إيريك فروم، جوهر الإنسان، ترجمة: سلام خير بك، دار الحوار، اللاذقية، سورية، ط٢، ٢٠١٤، ص ٢٨.

(٢٣)- يُنظر: المرجع نفسه، ص ٣٠-٣١.

(٢٤)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ٥٢.

(٢٥)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ٦٧.

(٢٦)- إيريك فروم، جوهر الإنسان، مرجع سابق، ص ٦٥.

(٢٧)- المرجع نفسه،، ص ٦٥.

(٢٨)- ياسمينة خضرا، المصدر السابق، ص ٢٦٢.

(٢٩)- ياسيـــن سليماني، العين والمدى: مقاريـــات سياقية لأسئلة الوعي في الفكـــر الهيوماني، دار شهرزاد، الأردن، عمان، ط١، ٢٠١٦م، ص ١٠٨.

المُعَلِّم الثَّاني أبو نَصْرٍ الفارابيُّ

(نحو ٢٦٠ هـ - ٣٣٩ هـ)

أبرز أعلام الفِكْرِ الإنسانيِّ

د. محمَّد عبد الله قاسم

الرِّجالُ أَوْعِيَةُ العِلْمِ، وصدورُهم خزائنُهُ، ومَعْرِفَتُهم مُفْضِيَةٌ إلى الولوج في أَبوابه والنَّفاذ إلى أَسراره، ولهذا قِدْمًا ما قيل: مَعْرِفَةُ الرِّجالِ نِصْفُ العِلْمِ.

فقراءةُ سِيَرِ أولئك العلماءِ تشحذُ ذهن القارئ، وتمدُّه بتجاربَ غنيّة تزيدُهُ وَعْيًا واقتدارًا على المُضيِّ فيما رسموه، والبناءِ فيه، والزِّيادةِ عليه؛ قال شَيْخُ المعرَّةِ أبو العلاء:

الفِكْرُ حَبْلٌ مَتى يُمْسَكْ على طَرَفٍ
مِنْهُ يُنَطْ بالثُّرَيَّا ذلكَ الطَّرَفُ

والعَقْلُ كالبَحْرِ ما غِيضَتْ غَوارِبُهُ
يومًا ومنه بَنُو الأَيَّامِ تَغْتَرِفُ

إنَّ تَدَبُّرَ محطّاتِ حياةِ أولئك الرِّجال العلماءِ والإحاطةَ بالأَسْبَاب الّتي اكتَنَفَتْ مسيرتَهم العلميَّةَ تُؤَدِّيك إلى ضَرْبٍ رَفيعٍ مِنَ الرِّياضة، الّتي أَحْسَنَ مَنْ سَمَّاها: رِيَاضَةَ الوُقُوفِ على أَكْتافِ العَمَالِقَةِ. والنَّفْسُ البشريَّةُ نزَّاعةٌ إلى التماسِ المثالِ والقدوةِ الّتي يُقْتَفَى قفوُها، ويُنْتَحَى رَسْمُها، وقَدْ قَالُوا: التَّقليدُ أَوَّلُ مرحلةٍ مِنْ مَرَاحِلِ الإبداع. وها هو الطِّفْلُ يَرَى في أَبيه النَّموذجَ المحتذى فِطرةً وجِبِلَّةً.

وقد كُنْتُ في طراءةِ الصِّبا وحُمَيَّا الشّباب تَسْتَغويني قراءةُ سِيَرِ العلماءِ، وأَتَلَذَّذُ في الوقوفِ على أَخْبَارِهم وما اتَّفَقَ لهم مِمّا سُطِّرَ في كُتُبِ الطَّبقاتِ والتَّراجم، وكان العَجَبُ

يَتَمَلَّكُني حينَ كُنْتُ أَقِفُ على أَنَّ منابتَ أكثرِ مَنْ قرأتُ عنهم مَنَابِتُ الضِّيقِ والفَاقَةِ وإيْثَارِ العِلْمِ على كلِّ لَذَّةٍ لَذَّةِ الطَّعامِ والشَّرابِ والزَّواجِ، أَكْثَرُهم أطلَّ بروحه على محاريب العِلْمِ مِنْ عَبَاءَاتِ الفَقْرِ المخرَّقة، وكَأَنَّ الفَقْرَ مَصَانِعُ يَتَخَرَّجُ فيها أَفْذَاذُ الرِّجال.

يُصَدِّقُ ما أَقولُ مِنْ أَنَّ الفَقْرَ صَانِعُ الرِّجالِ ما ذَكَرَهُ ياقوتُ[1] عَنِ ابْنِ حَزْمٍ أَنَّهُ اجتمعَ يومًا مع الفقيه أَبي الوليد سُليمان بْنِ خَلَفٍ الباجِّيِّ صاحب كتاب «المُنْتَقَى» و«الاستغناء» وغيرهما مِـنَ التَّواليف، وجَرَتْ بينهما مناظرةٌ، فلمَّا انقضتْ قَالَ الفقيهُ أَبو الوليد: تَعْذُرُني؛ فإنَّ أَكْثَرَ مُطالعتــي كانتْ على سُرُجِ الحُرَّاس. قال ابْنُ حَــزْمٍ: وتَعْذُرُني أَيْضًا؛ فإنَّ أَكْثَرَ مُطَالعتي كَانَتْ على مَنَائِرِ الذَّهَبِ والفِضَّةِ.

يريدُ أَنَّ الغِنَى أَمْنَعُ لطَلَبِ العِلْمِ مِنَ الفَقْرِ.

وهذا الفارابيُّ الّذي نعقدُ المقالَ عليه واحدٌ مِنْ أَفْذَاذِ العُلَمَاءِ الّذين أَدْهَشُوا العالَمِيْنَ بما أَتَوا به، وهو مِمَّنْ طحنتْهم رَحَى الفَقْرِ، فما لانُوا، ولا قَبِلُوا أَنْ يكونوا لها طِحْنًا.

يذكــرُ ابــنُ أَبي أُصيبعة[2] المتوفَّى سنـــة (٦٦٨هـ) أَنَّ الفارابيَّ كان فــي أَوَّلِ أَمْرِهِ ناطورًا فــي بُستانٍ بدمشقَ، وهو على ذلك دائــمُ الاشتغالِ بالحِكْمَةِ والنَّظَرِ فيهــا، والتَّطلُّعِ إلى آراءِ المُتَقَدِّمين، وشَرْحِ مَعَانيها.

وكَانَ ضَعِيْفَ الحالِ، حَتَّى إِنَّهُ كَانَ في اللَّيْلِ يَسْهَرُ للمُطَالَعَةِ والتَّصْنيفِ، ويَسْتَضِيءُ بالقِنْديلِ الّذي للحارس، وبَقِيَ كذلك مُدَّةً، ثمّ إِنَّهُ عَظُمَ شَأْنُهُ، وظَهَرَ فَضْلُه، واشْتُهِرَتْ تصانيفُهُ، وكَثُرَتْ تلاميذُه، وصار أَوْحَدَ زَمَانِهِ وعلَّامَةَ وَقْتِهِ.

أبو نَصْرٍ الفارابيُّ[3]

أَبــو نَصْرٍ مُحَمَّدُ بْنُ طَرْخَانَ بْنِ أَوْزَلَــغَ الفارابيُّ الحكيمُ المشهورُ، صاحبُ التَّصانيفِ في المَنْطِقِ والفلسفةِ والموسيقا وغيرِها مِنَ العُلُومِ.

وهُــوَ مِن أَكبرِ فلاسفةِ الإسلام، فلمْ يكــنْ فيهم مَنْ بَلَغَ رُتْبَتَهُ في فُنُونِهِ، والرَّئيسُ أَبو عليٍّ ابْنُ سينا بكُتُبِهِ تَخَرَّجَ، وبكَلَامِهِ انْتَفَعَ فيما وَضَعَ.

وُلِــدَ في فَارَابَ - سُمِّيَتْ مِنْ بَعْدُ أُطْرار - وهي قاعدةٌ مِنْ قَوَاعِدِ مُدُنِ التُّركِ، يُقَالُ لها: فاراب الدَّاخلة، ولَهُمْ فارابُ الخارجةُ، وهي في أَطْرَافِ بلاد فارس.

ثمَّ خَرَجَ مِنْ بَلَدِه، وانتقلتْ به الأَسْفَارُ حَتَّى أَلْقَى عَصَا التَّسْيَار في بَغْدَادَ أُمِّ الدُّنيا وسَيِّدَةِ البلاد، وهو يَعرفُ اللِّسانَ التُّركيَّ ولغاتٍ أُخَرَ غَيْرَ العربيَّة، فما أَسْرَعَ ما تَعلَّمها، وأَتْقَنَها غايةَ الإِتْقَانِ، ثمَّ اشْتَغَلَ بعُلُوم الحِكْمَة.

ولمَّا دَخَلَ بغدادَ كان فيها أَبو بِشْر متَّى بْنُ يُوْنُسَ الحكيمُ المشهورُ، وهو شيخٌ كبيرٌ، والنّاسُ يَقْـرَؤُوْنَ عليه فـنَّ المَنْطِقِ، وله - إذْ ذاك - صِيْتٌ صَائِت، وشُهْرَةٌ وافيةٌ، ويتحلَّقُ في مَجْلِسِهِ المئـونَ مِنَ المُشْتغلينَ بالمَنْطِـقِ، وهو يُقْرِئُ كتابَ أرسطاطاليس فـي المَنْطِقِ، ويُمْلي على تلامذتِهِ شَرْحَهُ، فكُتِبَ عنه في شَرْحِهِ أَسْفَارٌ بَلَغَتْ عِدَّتُها سبعينَ.

ولم يكنْ في ذلك الزَّمَانِ أَحَدٌ مِثْلُهُ في فَنِّه، وكَانَ حَسَنَ العبارةِ في تآليفه، لَطِيْفَ الإشارةِ، يستعملُ في تصانيفه البَسْطَ والتَّذْييلَ حتَّى قال بَعْضُ علماءِ هذا الفَنِّ:

ما أَرى أَبا نصرٍ الفارابيَّ أَخَذَ طريقَ تفهيم المعاني الجَزْلَة بالأَلْفَاظ السَّهْلَة إلّا من أبي بِشْرٍ.

كان أبـو نَصْرٍ يحضرُ حلقتَهُ في غِمَارِ تلامذتِهِ، فأَقَامَ أَبو نَصْرٍ كذلك حيناً مِنَ الدَّهْرِ، ثمَّ ارْتَحَلَ إلى مدينةِ حرَّان، وفيها يوحنّا بن خيْلان الحكيم، فأَخَذَ عنه طَرَفًا مِنَ المَنْطق أَيْضًا، ثمَّ قَفَلَ راجعًا إلى بغدادَ، وقَرَأَ بها عُلُومَ الفلسفة، وتَنَاوَلَ جميعَ كُتُبِ أرسطاطاليس، وتَمَهَّرَ في استخراجِ مَعَانيها، والوُقُوْفِ على أَغْرَاضِهِ فيها.

ويُقَالُ: وُجِـدَ كتابُ النَّفس لأرسطاطاليس، وعليه مكتوبٌ بخطِّ أبـي نَصْرٍ الفارابيِّ: إنِّي قَرَأْتُ هذا الكتابَ مِئَةَ مَرَّةٍ.

ويُـرْوَى عنه أَنَّهُ قال: قَرَأْتُ «السَّماع الطَّبيعـيّ» لأرسطاطاليس الحكيم أربعينَ مَرَّةً، وأُرى أَنِّي مُحْتاجٌ إلى معاودةِ قِرَاءَتِه.

ويُرْوَى أَنَّهُ سُئِلَ: مَنْ أَعْلَمُ النَّاسِ بهذا الشَّأْنِ: أَنْتَ أَمْ أرسطاطاليس؟ فقال: لَوْ أَدْرَكْتُهُ لكُنْتُ أَكْبرَ تلامذتِه.

ذكـره أَبُو القاسم صَاعِدُ بْنُ أَحْمَـدَ بْنِ عَبْدِ الرّحمن بْنِ محمّد بْنِ صاعدٍ يُعْرَفُ بالجَيَّانيِّ قاضي طُلَيْطلة المُتَوَفَّى سنة ٤٦٢ هـ في «طَبَقَات الحكماء»، فقال:

«الفارابـيُّ فيلسوفُ المسلمينَ بالحقيقة، أَخَذَ صناعةَ المَنْطق عَنْ يوحنّا بْنِ خيلان، فبَذَّ جميـعَ أَهْلِ الإِسْلام، وأَرْبَـى عليهم في التَّحقيقِ لها، وشَرَحَ غَامِضَهـا، وكَشَفَ سِرَّها، وقَرَّبَ تَنَاوُلَهـا وجَمِيْـعَ ما يُحْتَاجُ إليه منها في كُتُـبٍ صحيحةِ العبارةِ، لطيفةِ الإشـارةِ، مُنَبِّهًا على مـا أَغْفَلَهُ الكِنْديُّ وغَيْرُهُ مِنْ صِنَاعَةِ التَّحليل، وأَنحـاءِ التَّعاليم، وأَوْضَحَ القَوْلَ فيها عَنْ مَوَادِّ

المَنْطِــقِ الخَمْسِ(٤)، وأَفَادَ وُجُوهَ الانْتِفَاعِ بها، وعَــرَّفَ طُرُقَ اسْتِعْمَالِها، وكَيْفَ تَتَصَرَّفُ صُورةُ القياسِــ فــي كُلِّ مَادَّةٍ منها، فجاءَتْ كُتُبُهُ في ذلك الغاية الكافيةَ، والنِّهاية الفاضلةَ، ثمَّ له بَعْدَ هذا كتابٌ شريفٌ في إِحْصَاءِ العُلوم والتَّعريفِ بأَغراضِها، لم يُسْبَقْ إِلَيْه، ولا ذَهَبَ أَحَدٌ مَذْهَبَه فِيْه، ولا تَسْتَغْني طُلَّابُ العُلُوم كلِّهَا عَنِ الاهتِدَاءِ به»اهـ.

ولم يَزَلْ أبو نَصْرٍ ببغدادَ مُكبًّا على الاشتغالِ بهذا العِلْم والتَّحصيلِ له إلى أَنْ بَرَزَ فيه، وفاقَ أَهْلَ زَمَانِه، وأَلَّفَ بها مُعْظَمَ كُتُبِه، ثمَّ سَافَرَ منها إلى دمشقَ ولم يُقِمْ بها، ثمَّ توجَّه إلى مِصْرَ.

ثمَّ عَادَ إلى دمشقَ وأَقَامَ بها، وسُلْطَانُها يَوْمَئِذٍ سَيْفُ الدَّولة بْنُ حَمْدَانَ، فأَحْسَنَ إِلَيْه.

ويُحْكَــى أَنَّ أَبــا نَصْر لَمَّــا وَرَدَ على سَيْفِ الدَّولــة، وكانَ مَجْلِسُهُ مَجْمَــعَ الفُضَلاءِ في جميع المَعَارِفِ، فأُدْخِلَ عَلَيْه وهُوَ بزِيِّ الأَتْرَاك، وكَانَ ذلك زِيُّهُ دائمًا، فوَقَفَ. فقال سَيْفُ الدَّولة: اقعدْ.

فقال: حَيْثُ أَنا أَمْ حَيْثُ أَنت؟

فقال: حَيْثُ أَنْتَ.

فتَخَطَّى رِقَابَ النَّاسِ حَتَّى انْتَهَى إلى مسْنَدِ سَيْفِ الدَّولة، وزَاحَمَهُ فيه، حتَّى أَخْرَجَهُ عنه، وكان علــى رأسِ سيف الدَّولة مَمَالِيْكُ، ولَهُ مَعَهُــم لسَانٌ خاصٌّ يُسَارُّهم به قلَّ أَنْ يَعْرِفَهُ أَحَدٌ، فقــال لهــم بذلكَ اللِّسانِ: إنَّ هذا الشَّيْخَ قَدْ أَسَاءَ الأَدَبَ، وإِنِّــي مُسَائِلُهُ عن أَشْيَاءَ إنْ لَمْ يُوْفِ بها فأَخْرِقُوا به.

فقال أبو نَصْرٍ بذلك اللِّسانِ: أَيُّها الأميرُ اصبرْ؛ فإنَّ الأُمُوْرَ بعَوَاقِبِها.

فعَجِبَ سيفُ الدَّولة منه، وقال له: أَتُحْسِنُ هذا اللِّسانَ؟

فقال: نعم، أُحْسِنُ أكثرَ مِنْ سبعينَ لسانًا، فعَظُمَ عِنْدَه.

ثمّ أَخَذَ يتكلَّمُ مَعَ العلماءِ الحاضرينَ في المَجْلسِ في كُلِّ فَنٍّ، فلمْ يَزَلْ كلامُهُ يعلو وكلامُهم يَسْفُلُ حَتَّى صَمَتَ الكلُّ، وبَقِيَ يتكلَّمُ وَحْدَهُ، ثُمَّ أَخَذُوا يكتبونَ ما يقولُه، فصَرَفَهم سيفُ الدَّولة، وخَلَا به، فقَالَ له: هَلْ لك في أَنْ تَأْكُلَ؟

فقال: لا.

فقال: فهل تشربُ؟

قال: لا.

فقال: هل تسمعُ؟

فقال: نعم.

فأَمَرَ سيــفُ الدَّولة بإحضار القِيان، فحَضَرَ كلُّ ماهرٍ في هذه الصِّناعة بأنواع الملاهي، فلم يُحَرِّك أحدٌ منهم آلته إلّا وعابه أبو نصر، وقال له: أَخطأْتَ.

فقال له سيف الدّولة: وهل تُحْسِنُ في هذه الصَّنْعَةِ شيئًا؟

فقال: نعم.

ثمَّ أَخْرَج مِن وسطه خريطةً(٥)، ففَتَحَها، وأخرج منها عيدانًا، وركَّبها، ثمّ لَعِبَ بها، فضَحِكَ منها كلُّ مَنْ كان في المجلس، ثمّ فكّها وركّبها تركيبًا آخر، ثمّ ضَرَبَ بها، فبكى كلّ مَنْ كان في المجلس، ثمّ فكّها وركّبها تركيبًا آخر، فنام كلُّ مَنْ في المجلس حتّى البوّابُ، فتركهم نيامًا، وخرج.

ويُحْكَى أَنَّ الآلة المسمَّاة بالقانون مِنْ وَضْعِهِ، وهو أَوَّلُ مَنْ ركَّبها هذا التركيب.

وقد عَلَّقَ صلاح الدّين خليل بن أَيبك الصَّفديُّ المُتَوَفَّى سنة ٧٦٤ هـ على هذا الخبر بما يأْتي:

«قُلْــتُ: وهــذِهِ الوَاقِعَةُ مُمْكِنَةٌ مِنْ مِثْــلِ أَبي نَصْرٍ؛ لأَنَّه إِذَا غَنَّــى السَّامِعِيْنَ مثلًا بما لابْنِ حجَّاجٍ مِنْ ذلك المُجُوْنِ الحلو في نغم، فإنَّ السَّامِعَ يَضْحَكُ، وإذا غَنَّى بأَشْعَارٍ مُتَيَّمِي العَرَبِ والرَّقيقِ مِــنْ فِرَاقيَّاتِهم وحُزْنِيَّاتِهم في نَغَمِ النَّوَى وما أَشْبَهَ ذلك، فإِنَّ السَّامِعَ يَبْكي، وكذا حَالُهُ إِذا أَراد أَنْ يشجع، أَوْ أَنْ يسمح، أَوْ غير ذلك» اهـ.

قُلْــتُ: اشتغــل الخيال الجمعيّ في أصل صحيح ثابت، وهــو ذكاءٌ حادٌّ عُرِفَ به أبو نصر الفارابــيّ كالذكاء الذي عُرف به شيخ المعرَّة أبو العــلاء، والشجاعة التي عُرف بها الشّاعر الجاهليّ عنترة، والتَّحنُّف الذي ماز أشعار أميّة بن أبي الصّلت في الجاهليَّة، ثمّ صار الخيال الشّعبــيّ مِن بعــدُ يضع مرويَّات تنطلق من هــذا الأَصْلِ الذي عُرف بــه الرّجل، فتبالغ في ذكائــه الذي يكسر قوانين الطبيعة، فأبو نصر يعرف سبعين لغــةً، ويتلعَّب بالآلة الموسيقيّة التــي أخرجها مِن كيسه كتلعُّب الأفعال بالأسمــاء على ما قال حبيبٌ أبو تمّام، فيُبكي ويُلهي ويُضحك ويُنيم!

وعنتــرةُ يتحوَّلُ إلى فارسٍ يحصدُ جماجــمَ الكُمَاةِ بضربةِ سيفٍ واحــدةٍ، وأَبْجَرُهُ يَطْوي المَهَامِهَ والقِفَارَ في طَرْفَةِ عَيْنٍ، وشِعْرُ أُميَّة يُوْشِكُ أَنْ يَغْدُوَ قُرآنًا يُتْلَى!!

بقليلٍ من إعمالِ النَّظر في هذا الخبرِ الّذي رَوَاهُ ابْنُ خَلِّكَانَ في وَفَيَات الأَعْيَان ونَقَلَه عنه النَّاقِلون، وذَكَرَ أَنَّهُ رآهُ في بَعْضِ المجاميع دُوْنَ أَنْ يُسَمِّيَهُ أَوْ يُحَلِّيَهُ = يَتَوَارَدُ سُؤالٌ: ما الأَصْقَاعُ

والبُلْدانُ الّتي مَرَّ بها أَبو نَصْرٍ وبلغتْ سبعينَ حتّى أَتْقَنَ لغاتِ أَصحابها؟ وكُلُّ ما ترويه مَصادرُ ترجمته أَنَّهُ انطلقَ مِنْ فارابَ إلى بغدادَ إلى دمشقَ إلى مصرَ؟ فهل كانتْ هذه الأَمْصَارُ مَجْمَعًا لسبعينَ لغةً؟ فتجري المقاديرُ أَنْ يختزنَها صدرُ أَبي نَصْرٍ.

وما الإِيْهَامُ والسّحر الذي أَحْدَثَتْهُ هذه الآلةُ حتّى أَفْرَحَتْ فأَضْحَكتْ فأَبْكَتْ فأَنَامَتْ على نحوٍ متتابعٍ؟!

على أَنَّ هذا الخَبَرَ وإِنْ كانتْ علاماتُ النَّحْلِ والوَضْعِ باديةً لائحةً عليه = إِنَّهُ يدلُّ على أَصْلٍ صحيحٍ عُرِفَ به الرَّجُلُ، وهو ذكاءٌ حادٌّ وبديهةٌ حاضرةٌ وذِهْنٌ وقَّادٌ استفاضتْ شهرتُهُ بها، فعَمِلَ العقلُ الشَّعبيُّ مِنْ بَعْدُ في افتعالِ مرويَّاتٍ نَحَلَهُ إِيَّاها حتّى جَعَلَتْ منه أُسطورةً تُغَادِرُ قوانينَ المُمْكِنِ.

كان الفارابيُّ وحيدًا فَرْدًا خليَّ البالِ صفيَّ النَّفْسِ قد انبتّتْ علائقُ الهُمُوم عَنْ قَلْبِه، هذا إلى ما كَانَ يُعْرَفُ به من فُرُوْدِهِ بنَفْسِه، وخُلُوِّ سَرْبِه، لا يكادُ يجالسُ النَّاسَ، وكان أَوَانَ إقامته في دمشقَ لا يكونُ غالبًا إِلّا عِنْدَ مُجْتَمَعِ ماءٍ أَوْ مُشْتَبَكِ رياضٍ أَوْ غَيْضَةِ سَفَرْجَلٍ، ويُؤَلِّفُ هناك كُتُبَهُ، ويتناوبُهُ المشْتغلونَ عليه.

وكان أكثرُ تصنيفِهِ في الرِّقَاعِ، ولم يُصَنِّفْ في الكراريسِ إِلّا القليلَ، فلذلك جاءتْ أكثرُ تصانيفِهِ فُصُولًا وتعاليقَ، ويوجدُ بعضُها ناقصًا أو مَبْتُورًا أَوْ مخرومًا.

ونَقَلَ الصَّفَديُّ أَنَّه كان يلازمُ غياضَ السَّفرجل، وربَّما صَنَّفَ هناك، وقد ينامُ، فتحملُ الرِّيحُ تلك الأوراقَ، وتنقلُها مِنْ مكانٍ إلى مكانٍ.

قُلْتُ: ولعلَّ السَّببَ في وقوعِ نقصٍ في بعضِ مُصَنَّفاته أَو الضّياعِ الّذي أَتَى على بعضها، فعَدَتْ عليه العَوَادي، وطَوَاهُ الدَّهْرُ فيما طَوَى مِنْ ذَخَائر = موقفُ بعضِ الزِّمِّيْتِيْنَ مِنَ الفلسفة والتَّحذيرُ مِن الاشتغال بها، بل وَصْفُهم لها بالتُّرهَّات والسَّمادير، والصَّدُّ عنها وعن المشتغلين بها كالذي فَعَلَه السُّبكيّ المتوفَّى سنة ٧٧١ هـ في «معيد النِّعم ومبيد النِّقَم»، وابن كثير المتوفَّى سنة ٧٧٤ هـ في «البداية والنّهاية»، ويعضد ذلك إعراضُ مؤرِّخ دمشق الحافظ ابن عساكر المتَوَفَّى سنة ٥٧٣ هـ عن ترجمة الفارابيّ في تاريخ مدينة دمشق مَعَ أَنَّهُ تَرْجَمَ مَنْ مَرَّ بها مرورًا، فكيف تَرَكَ ترجمةَ مَنْ أَقَامَ ودُفِنَ بها وكَانَ له كُلُّ هذا الصِّيت والنَّباهةِ في العِلْمِ؟

كان الفارابيُّ أَزْهَدَ النَّاسِ في الدُّنيا، لا يحتفلُ بأَمْرِ مكسبٍ ولا مسكنٍ، وأجرى عليه سيفُ الدَّولة كُلَّ يومٍ مِنْ بيتِ المالِ أربعة دراهم، اقتصر عليها لقناعته وعفّته.

ولم يَزَلْ على ذلك إلى أَنْ تُوُفِّيَ في دمشق سنة تسع وثلاثين وثلاثمئة، وصلَّى عليه سيف الدّولة في أربعة مِن خواصِّه وقد ناهز ثمانين سنةً، ودُفن بظاهر دمشقَ، خارج الباب الصغير.

قال ابن خَلَّكان: «وظفرتُ في مجموعٍ بأبياتٍ منسوبةٍ إلى الفارابيّ، ولا أَعلمُ صحّتها، وهي:

أخــي خَــلِّ حَــيِّــزَ ذي بــاطــلٍ
وكُـــنْ لـلـحـقـائـقِ فـي حَـيِّـزِ

فـمـا الــدَّارُ دارَ مُــقَــامٍ لـنـا
ومـا الـمَـرْءُ في الأَرْضِ بـالـمُعْجِزِ

يُـنـافـسُ هــذا لــهــذا عـلـى
أَقَـــلَّ مِـــنَ الـكَـلِـمِ الـمُـوْجَـزِ

وهَــلْ نـحـنُ إلّا خـطـوطٌ وَقَـعْـ
ـنَ على نقطةٍ وَقْـعَ مُسْتَوْفِزِ

مـحـيـطُ الـسَّـمـاواتِ أَوْلَـى بِـنـا
فـمـاذا الـتَّـنـافُسُ فـي الـمَـرْكَـزِ؟

ورأيتُ هذه الأبيات في الخريدة منسوبةً إلى الشّيخ محمّد بن عبد الملك الفارقيّ البغداديّ الدّار» اهـ.

وذكــر ابنُ أَبي أُصيبعــة المتوفّى سنة (٦٦٨ هـ) أَنَّهُ كان في أَوَّل أَمْــرِه قاضيًا، فلمَّا شعر بالمعارف نَبَذَ ذلك، وأقبل بكلّيّته على تعلُّمها.

وكان في علم صناعة الموسيقا وعملها قد وصل إلى غاياتها، وأتقنها إتقانًا لا مزيد عليه.

ويُذكر أَنَّهُ صنع آلةً غريبةً يُستمعُ منها أَلحانٌ بديعةٌ، يُحَرِّكُ بها الانفعالات.

ويُذكــر أَنَّ سببَ قراءتــه الحكمة أَنَّ رجلًا أَودع عنده جملةً من كتب أرسطاليس، فاتَّفَقَ أَنْ نظــر فيها، فوافقتْ منه قَبُولًا، وتحرَّك إلى قراءتها، ولم يــزلْ إلى أَنْ أَتقن فَهْمَها، وصار فيلسوفًا بالحقيقة.

ونقل ابْنُ أَبي أُصيبعة من كلام أبي نصر معنى مصطلح الفلسفة، قال:

اسم الفلسفــة يونانيّ، وهو دخيل في العربيّة، وهو على مذهب لسانهم فيلسوف، ومعناهُ: إيثارُ الحِكْمة، وهو مُرَكَّبٌ مِنْ فيلا، ومن سوفيا، وفيلا: الإيثار، وسوفيا: الحكمة.

والفيلسوفُ على مذهب لسانهم فيلسوفوس، فإنَّ هذا التغيير هو تغييرٌ كثيرٌ من الاشتقاقات عندهم، ومعناه المُؤْثِرُ للحِكْمَةِ.

والمُؤْثِرُ للحكمة عندَهم هو الذي يجعلُ الوَكْدَ[٦] مِنْ حياته وغَرَضَهُ مِنْ عُمره الحِكْمَةَ.

نموذج من دعاء أبي نصر الفارابيّ

اللّهـمّ، إني أسألك يا واجبَ الوجودِ، ويا علّةَ العِلَلِ، قديمًا لم يزل، أن تعصمني مِن الزَّلل، وأنْ تجعل لي من الأمل ما ترضاه لي مِنْ عمل.

اللّهـمّ امنحْني ما اجتمع مِنَ المناقب، وارزقْني في أموري حُسْنَ العواقب. نَجِّحْ مقاصدي والمطالب، يا إله المشارق والمغارب:

رَبّ الجـوارِ الكُنَّسِ السَّبْعِ الّتي انـ
ـخَبَسَتْ عن الكونِ انحباسَ الأَبْهَرِ

هُــنَّ الفواعل عن مَشِيَّتِهِ الّتي
عـمَّـتْ فضائلُها جميعَ الجَوْهَرِ

أَصبحتُ أَرجو الخيرَ منك وأَمتري
زُحـلاً ونَفْسَ عُطَارِدٍ والمُشْتري

اللّهـمّ، ألبسْني حُلَلَ البهاءِ، وكراماتِ الأَنبياء، وسعـادة الأغنياء، وعلوم الحكماء، وخشوع الأتقياء.

اللّهـمّ أنقذني من عالم الشقـاء والفناء، واجعلني من إخوان الصفـاء، وأصحاب الوفاء، وسكان السماء، مع الصّدّيقين والشهداء، أنت اللّه الإله الذي لا إله إلا أنت، علة الأشياء، ونور الأرض والسماء.

امنحْنـي فيضًا من العقل الفعال، يا ذا الجلال والإفضال، هـذِّبْ نفسي بأنوار الحكمة، وأوزعني شكر ما أوليتني من نعمة، أرني الحق حقًا وألهمني اتباعه، والباطل باطلًا، واحرمني اعتقاده واستماعه.

يـا عِلَّـةَ الأشـياءِ، جمعًا والّـذي
كـانـتْ بـه عـن فيضـه المتفجِّرِ

ربُّ السـمـوات الطِّبـاقِ ومـركـزٌ
فـي وسطهن مـن الثرى والأَبْحُرِ

إنــي دعوتُـك مستجيرًا مذنبًا
فاغفرْ خطيئةَ مُذْنِبٍ ومُقَصِّرِ

هَـذِّبْ بفَيْضٍ منك، رَبَّ الكُلِّ، مِنْ
كَدَرِ الطَّبيعةِ والعناصرِ عُنْصُري

اللّهــمّ، رب الأشخاص العُلْويَّة، والأجرام الفلكيــة، والأرواح السماوية، غلبتْ على عبدك الشَّهوةُ البشريَّةُ، وحبُّ الشهواتِ والدُّنيا الدَّنيَّة. فاجعل عصمتك مِجَنِّي من التخليط، وتقواك حِصْني من التفريط، إنك بكلِّ شيءٍ محيط.

اللّهمّ، أنقذْني من أَسْرِ الطَّبائع الأَربع، وانقلْني إلى جنابك الأوسع، وجوارك الأرفع.

اللّهمّ، اجعل الكفاية سببًا لقطع مذموم العلائق التي بيني وبين الأجسام التُّرابيَّة، والهموم الكونية، واجعل الحكمة سببًا لاتحاد نفسي بالعوالم الإلهية، والأرواح السماوية.

اللّهــمّ، طَهِّرْ بروح القدســ الشريفة نفسي، وآثر بالحكمة البالغــة عقلي وحسّي، واجعلِ الملائكة بدلًا من عالم الطبيعة أُنسي.

اللّهمّ، ألهمْني الهدى، وثَبِّتْ إيماني بالتقوى، وبَغِّضْ إلى نفسي حُبَّ الدنيا.

اللّهــمّ، قَوِّ ذاتي على قهر الشهوات الفانية، وألحق نفسي بمنازل النفوس الباقية، واجعلها من جملة الجواهر الشريفة الغالية، في جنات عالية.

سبحانــك اللّهمّ سابق الموجــودات التي تنطق بألسنة الحال والمقــال، إنك المعطي كلَّ شــيءٍ منها ما هــو مستحقُّه بالحكمة، وجاعلُ الوجودِ لهــا بالقياسِ إلى عدمها نعمةً ورحمة.

مصنَّفات الفارابيّ وَفْقَ إحصاء ابن أبي أُصيبعة

- شرح كتاب المَجَسْطِيِّ(٧)، لبطليموس.
- شرح كتاب البرهان، لأرسطوطاليس.
- شرح كتاب الخطابة، لأرسطوطاليس.
- شرح المقالة الثانية والثامنة من كتاب الجدل، لأرسطوطاليس.
- شرح كتاب المغالطة، لأرسطوطاليس.
- شرح كتاب القياس، لأرسطوطاليس، وهو الشرح الكبير.
- شرح كتاب باريمينياس، لأرسطوطاليس - على جهة التعليق.
- شرح كتاب المقولات لأرسطوطاليس - على جهة التعليق.
- كتاب المختصر الكبير - في المنطق.

- كتاب المختصر الصغير - في المنطق؛ على طريقة المتكلِّمين.
- كتاب المختصر الأوسط - في القياس.
- كتاب التوطئة - في المنطق.
- شرح كتاب آيساغوجي لفرفوريوس.
- إملاء في معاني آيساغوجي.
- كتاب القياس الصغير. ووُجِدَ كتابه هذا مترجمًا بخطِّه: إحصاء القضايا والقياسات التي تستعمل على العموم في جميع الصنائع القياسية.
- كتاب شروط القياس.
- كتاب البرهان.
- كتاب الجدل.
- كتاب المواضع المنتزعة من المقالة الثامنة في الجدل.
- كتاب المواضع المغلطة.
- كتاب اكتساب المقدمات وهي المسماة بالمواضع؛ وهو «التحليل».
- كلام في المقدمات المختلطة من وجوديٍّ وضروريٍّ.
- كلام في الخلاء.
- صدق لكتاب الخطابة.
- شرح كتاب السماع الطبيعي، لأرسطوطاليس - على جهة التعليق.
- شرح كتاب السماء والعالم، لأرسطوطاليس - على جهة التعليق.
- شرح كتاب الآثار العُلْويَّة، لأرسطوطاليس - على جهة التعليق.
- شرح مقالة الإسكندر الأفروديسي، في النفس على جهة التعليق.
- شرح صدر كتاب الأخلاق، لأرسطوطاليس.
- كتاب في النواميس.
- كتاب إحصاء العلوم وترتيبها.
- كتاب الفلسفتين لأفلاطون وأرسطوطاليس - مخروم الآخر.

• كتاب المدينة الفاضلة، والمدينة الجاهلة، والمدينة الفاسقة، والمدينة المبدلة، والمدينة الضّالّة. ابتــدأ بتأليف هذا الكتاب ببغداد، وحمله إلى الشام؛ في آخر سنة ثلاثين وثلاثمئة. وتَمَّمَــه بدمشق في سنة إحدى وثلاثين وثلاثمئة. وحَرَّرَهُ ثمّ نظر في النُّسخة -بعد التحرير- فأثبــت فيها الأبواب. ثم سأله بعض الناس أَنْ يجعلَ له فصولًا تدلُّ على قسمة معانيه. فعمل الفصول بمصر في سنة سبع وثلاثين، وهي ستة فصول.

• كتاب مبادئ آراء المدينة الفاضلة.

• كتاب الألفاظ والحروف.

• كتاب الموسيقا الكبير، ألَّفه للوزير أبي جعفر محمَّد بن القاسم الكرخيِّ.

• كتاب في إحصاء الإيقاع.

• كلام له في النقلة مضافًا إلى الإيقاع.

• كلام في الموسيقا، مختصر.

• فصول فلسفية منتزعة من كتب الفلاسفة.

• كتاب المبادئ الإنسانية.

• كتاب الرّدّ على الرازي، في العلم الإلهيِّ.

• كتاب الرّدّ على جالينوس فيما تأَوَّله من كلام أرسطوطاليس، على غير معناه.

• كتاب الرّدّ على ابن الراوندي، في الجدل.

• كتاب الرّدّ على يحيى النَّحْوِيِّ فيما رد به على أرسطوطاليس.

• كتاب الواحد والوحدة.

• كلام له في الحَيِّز والمقدار.

• كتاب في العقل، صغير.

• كتاب في العقل، كبير.

• كلام له في معنى اسم الفلسفة.

• كتاب الموجودات المتغيرة الموجود، بالكلام الطبيعي.

• كتاب شرائط البرهان.

- كلام له شَرَحَ المُسْتَغْلَقَ مِنْ مصادرة المقالة الأولى والخامسة من إقليدس.
- كلام في اتِّفاق آراء أبقراط وأفلاطون.
- رسالة في التَّنبيه على أسباب السعادة.
- كلام في الجزء وما لا يتجزّأ.
- كلام في اسم الفلسفة وسبب ظهورها، وأسماء المبرِّزين فيها، وعلى من قرأ منهم.
- كلام في الجنِّ.
- كلام في الجوهر.
- كتاب في الفحص المدنيِّ.
- كتاب السياسات المدنية، ويعرف بمبادئ الموجودات.
- كلام في الملة والفقه – مدني.
- كلام جمعه من أقاويل النبي – صلى الله عليه وسلم – يشير فيه إلى صناعة المنطق.
- كتاب في الخطابة كبير، عشرون مجلدًا.
- رسالة في قوَّاد الجيوش.
- كلام في المعايش والحروب.
- كتاب في التأثيرات العُلْويَّة.
- مقالة في الجهة التي يصحُّ عليها القول بأحكام النجوم.
- كتاب في الفصول المنتزعة للاجتماعات.
- كتاب في الحيل والنواميس.
- كلام له في الرؤيا.
- كتاب في صناعة الكتابة.
- شـــرح كتاب البرهان لأرسطوطاليس على طريق التعليق؛ أَمـــلاهُ على إبراهيم بْنِ عَدِيٍّ، تلميذٍ له بحلب.
- كلام له في العلم الإلهيِّ.
- شرح المواضع المستغلقة من كتاب قاطيغورياس، لأرسطوطاليس، ويُعرف بـ «تعليقات الحواشي».
- كلام في أعضاء الحيوان.

- كتاب مختصر جميع الكتب المنطقيَّة.
- كتاب المدخل إلى المنطق.
- كتاب التوسط بين أرسطوطاليس وجالينوس.
- كتاب غرض المقولات.
- كلام له في الشعر والقوافي.
- شرح كتاب العبارة لأرسطوطاليس، على جهة التعليق.
- تعاليق على كتاب القياس.
- كتاب في القوة المتناهية وغير المتناهية.
- تعليق له في النجوم.
- كتاب في الأشياء التي يُحتاج أَنْ تُعلم قبل الفلسفة.
- فصول له - مِمَّا جمعه من كلام القدماء.
- كتاب في أغراض أرسطوطاليس في كلِّ واحدٍ مِنْ كُتُبِهِ.
- كتاب المقاييس.
- مختصر كتاب الهدى.
- كتاب اللُّغات.
- كتاب في الاجتماعات المدنية.
- كلام في أَنَّ حركة الفلك دائمة.
- كلام فيما يصلح أَنْ يذمَّ المؤدِّب.
- كلام في المعاليق والجون وغير ذلك.
- كلام في لوازم الفلسفة.
- مقالة في وجوب صناعة الكيمياء والرّدّ على مُبْطِليها.
- مقالة في أغراض أرسطوطاليس في كل مقالة من كتابه الموسوم بالحروف، وهو تحقيق غرضه في كتاب ما بعد الطبيعة.
- كتاب في الدعاوى المنسوبة إلى أرسطوطاليس في الفلسفة مجرّدة عن بياناتها وحُججها.

- تعاليق في الحكمة.
- كلام أملاه على سائل سأله عن معنى «ذات»، ومعنى «جوهر»، ومعنى «طبيعة».
- كتاب جوامع السياسة - مختصر.
- كتاب بايريمنياس، لأرسطوطاليس.
- كتاب المدخل إلى الهندسة الوهمية، مختصرًا.
- كتاب عيون المسائل على رأي أرسطوطاليس؛ وهي مئة وستون مسألة.
- جوابات لمسائل سُئل عنها، وهي ثلاث وعشرون مسألة.
- كتاب أصناف الأشياء البسيطة التي تنقسم إليها القضايا في جميع الصنائع القياسية.
- جوامع كتاب النواميس لأفلاطون.
- كلام من إملائه، وقد سُئل عما قال أرسطوطاليس في الحار.
- تعليقات أنالوطيقا الأولى لأرسطوطاليس.
- كتاب شرائط اليقين.
- رسالة في ماهية النفس.
- كتاب السماع الطبيعي.

تــرك الفارابيُّ للمكتبةِ العربيّةِ وللفِكْرِ الإنسانــيِّ تُراثًا ضَخْمًا يربو على مئة كتابٍ، انتهى إلينا بعضُها، ونَالَ بعضٌ منها حظَّه من النَّشر والتَّحقيق، ورَقَدَ بَعْضٌ منها في خزائن مكتبات العالــم يكسوهُ غبــارُ الزّمن وتجثمُ عليه يَدُ النِّسيان، وأكثرُ تراثِــهِ عَدَتْ عليه العَوَادي، وطَوَاهُ الدَّهْرُ فيما طَوَى مِنْ ذخائر.

وهي آثارٌ مُنَبِّئَةٌ عن مشاركةِ الرّجلِ في علوم شتّى: الفلسفة، والمنطق، وعلْم الطّبيعة، وما بعد الطّبيعة، وعلم الموسيقا، والسِّياسة، والأخلاق، والخطابة، والشّعر، والرّياضيّات، والكيمياء.

وللرجــل معرفةٌ بالعربيّــة والتركيّة والفارسيّة واليونانيّة، وله نثــرٌ فنّيّ بديعٌ، وشعرٌ رقيق مستجاد وإن غَلَبَ عليه ثقلُ العَقْلِ أحيانًا.

يُعَــدُّ كتابُهُ فــي «إحصاء العُلُوم» بدايةَ التَّفكير في تدوينِ دَوَائِــرِ المعارف العامة وتأليف الموسوعــات، وكتابه «المدينة الفاضلة» من أوائــل كتب الإدارة والإصلاح الاجتماعيّ، وكتابه الكبير في «الموسيقا» من أُصُول هذا الفَنّ.

كان الفارابيُّ لُغويًّا بارعًا وَضَعَ المئينَ من المصطلحات اللُّغويَّة والموسيقيّة والعلْميّة والفلسفيّة والاجتماعيّة والسّياسيّة، وقد جَرَى على استعمالها في تآليفه وكتبه.

تُرجمت جملةٌ صالحةٌ مِن آثاره إلى اثنتي عشرةَ لغةً، وأثَّرت ثقافتُهُ وآراؤُه ومعارفُه في أوروبّة، وفي الفلسفة والفكْر والعلْم في الشّرق والغرب.

سلك طريقته، واختطّ منهجه، مشاهير الفلاسفة والمفكِّرين ولا سيّما إخوانِ الصّفاء وخلّانِ الوفاء وابن سينا والفخر الرّازيّ، فقد قَرَؤُوا كتبه، وانتفعوا بآرائه، واقتدوا به.

وعلى الجملة الفارابيُّ أَحَدُ أَرْكانِ الفلسفة العربيّة والإسلاميّة، ومن أعلام الفِكْرِ الإنسانيِّ، ومِنْ نوابغ العِلْمِ والعالم، ومِنْ رجال الإنسانيّة، ورُوّاد الإصلاح الاجتماعيِّ، ومَنْ لَقَّبَه بالمعلِّم الثّاني لم يكنْ في تلقيبه له بهذا اللّقب إلى غُلُوٍّ أَوْ سَرَفٍ.

لُمَعٌ مِنْ فِكْرِ الفارابيّ

١- الفارابيُّ وتصنيف العلوم:

وضع الفارابيُّ رسالةً في تصنيف العلوم، وهي صغيرةُ الجِرْم، بَيَّنَ في صدرها غَرَضَهُ منها، فقال: «قَصْدُنا من هذا الكتاب أَنْ نُحْصِيَ العُلُوْمَ المشهورةَ عِلْمًا عِلْمًا، ونُعَرِّفَ جُمَلَ ما يَشْتَمِلُ عليه كُلُّ واحدٍ منها ...» اهـ.

والعُلُوم وَفْقَ تصنيفه:

١- عِلْمُ اللِّسان: يتضمّن حِفْظَ الأَلفاظ الدَّالَّة عند أُمَّةٍ مّا، وعِلْمَ قوانين تلك الأَلفاظ.

٢- عِلْمُ المَنْطِق: يشتمل على المقولات، والعبارة، والقياس، والبُرْهان، والسّوفسطيقا «الحكمة المُمَوَّهة»، والخطابة، والشّعر.

٣- عِلْمُ التَّعاليم: يشمل عِلْمَ العدد، وعِلْمَ الهندسة، وعِلْمَ النُّجوم، وعِلْمَ الأَثقال.

٤- العِلْمُ الطّبيعيّ: يبحث في الأجسام الطَّبيعيّة مثل السّماء والأرض.

٥- العِلْمُ الإلهيُّ: يبحث في الموجودات بما هي موجودات «الأَنطولوجيا»، أي تبحث في الوجود خاليًا من أيِّ تحديدٍ أَوْ تعيين، فهي لا تبحث في وجود الشيء الجزئيّ المتعيّن، بل تترك هذا البحث للعلوم الأُخرى، أمَّا هي فتبحثُ في المبدأ الأَوَّلِ للكَوْن.

٦- العِلْمُ المَدَنيّ.

٧- عِلْمُ الفِقْه.

٨- عِلْمُ الكلام.

عــدّد الفارابــيُّ العلوم كما جــاءتْ عند أَرسطــو مُضيفًا إليهــا علمَي الفِقْهِ والــكلام، وهما إسلاميَّان.

٢- الفارابيُّ ونزعته التوفيقيَّة:

عَمَــدَ الفارابيُّ إلى فكرة الوحــدة الفلسفيَّة، وأراد أَنْ يُقِيِّمَ على إثْبَاتِها البراهينَ الدامغة، فكتب رسالةَ «كتاب الجمع بين رَأْيي الحكيمَيْنِ أفلاطون الإلهيّ وأرسطو».

فقــد رأى أَنَّ الحقيقة الفلسفيّــة واحدة، لذا لا بُدَّ مِنَ التَّوفيق بَيْنَ أفكار كبار الفلاسفة، ولا سيَّما أفلاطون وأرسطو.

ومِنَ الجدير بالذكر اتِّفاق الفارابيّ وإخوان الصّفاء على أَنَّ الحقيقةَ واحدةٌ، وأَنَّ اختلافَ النَّاســ فــي الآراءِ والمذاهــبِ ما هو إلّا اختلافٌ ظاهــرٌ، وأَمَّا الباطنُ فواحــدٌ لا يعرفُهُ إلَّا الحكماءُ والرَّاسخونَ في العِلْم.

حــاولَ الفارابيّ توجيــهَ الفلسفة نحو هدفٍ سياســيّ اجتماعيّ، فوَفَّقَ بَيْــنَ آراءِ أَفلاطون وأَرسطو من جهةٍ، ومعطياتِ العقلِ والوَحْيِ من جهةٍ ثانيةٍ، وقد تسلَّح بسلاح التَّأْويل الباطنيّ.

وحين بدأ يوفّق بين الرَّجُلَيْنِ أفلاطون وأرسطو عاد إلى كتاب الرُّبوبيَّة المنسوبِ ضلَّةً إلى أَرسطو، وهو جزءٌ من أجزاء تاسوعات «أفلوطين»، فتمسَّك الفارابيّ بما وافق مَيْلَهُ، وراح يُوَفِّقُ ويُوحِّدُ حتَّى نَسَبَ آراءً إلى أَرسطو لا تصحُّ لَهُ عِنْدَ النَّظر، ومِنْ ثَمَّ وَفَّقَ بين أفلوطين وأفلاطون لا بَيْنَ أرسطو وأفلاطون.

فمحاولــةُ الفارابيّ التَّوفيقَ بين الرَّجُلَيْنِ قامتْ على أَسَاسِ اعتقادِه بوحدةِ الفلسفة، وكان فــي توفيقه باطنيَّ النَّزْعة، إذ رَأَى أَنَّ المذاهب واحدةٌ في باطنها. ويبدو في كلامه أنَّه ينظرُ إلــى سقراط وأَفلاطون وأرسطو نَظْرَهُ إلــى سلسلةٍ مِنَ الأَئمَّة المعصومينَ، وهم مُنَزَّهون عن إمكانِ وقوعِ الخطأ مِنْ جهتهم، فبدا وهو يوفّق بين الرَّجُلَيْنِ مُحْتَكِمًا إلى ما صحَّ في اعتقاده لا إلى حقيقة مذهب الرَّجُلَيْنِ.

٣- الله في رأي الفارابيّ:

حتّى يتمكّن الفارابيّ من البحث في طبيعة الله قسم الموجودات إلى قسمَيْنِ:

الأَوَّل: ممكـــن بذاته وواجب بغيره: وهو الذي لا بُدَّ لوجـــوده من عِلَّةٍ، وإذا وُجد كان واجب الوجود بغيره، كالنُّور الذي لا يوجد بالفعل إلّا إذا وُجدت الشَّمس، فهو ممكن الوجود بذاته قبل وجود الشمس، وهو غير ضروريّ الوجود بطبيعته، أَمَّا إذا وُجدت الشمس فهو واجب بغيره.

الثَّانـي: واجــب الوجود بذاته: هو الذي تقضي طبيعته بوجوده، وهو الذي إذا فرض غير موجود لَزِمَ منه محالٌ. وهو السَّبَبُ الأَوَّل لوجود الأَشياء، وهذا الواجب الوجود هو الله، ولكن إله الفارابيّ بعيد عن خَلْقِه، لا يمكن الوصول إليه إلّا بالتَّأَمُّل والتجارب الصّوفيّة، وهذا أثار عاصفة من الجدل بين الفِرق الإسلامية؛ لأَنَّ إله القرآن هو إلهٌ قريبٌ مِن خلائقه.

كمـــا أخذ الفارابيّ عـــن أرسطو أَنَّ الله لا يعلم الكائنات ولا يعقلُها، فهو يُؤَكِّد عدم معرفة الله للجزئيّات خارجةً من ذاته، ولكنَّه يعلمُها بطريقةٍ غيرِ مباشرة، أَيْ بوصفه عِلَّةً لها.

٤- نظريّة الفَيْض عند الفارابيّ:

الله فـــي نظـــر الفارابيّ عقلٌ بعيدٌ عن المـــادَّة، فكيف صَدَرَتْ عنه الكثـــرة دون أَنْ يفقد وحدانِيَّتَهُ؟

حَـــدَّدَ الفارابيُّ الفَيْضَ بطريقةٍ عقليّةٍ، وقال: إنَّ الله يعقلُ عن ذاته، وإِنَّ العالم صَدَرَ عن عِلْمِه بذاته.

يكفي أَنْ يَعْلَمَ اللهُ ذاتَهُ الّتي هي عِلَّةُ الكَوْنِ لكي يكونَ الكون، ولَيْسَ في صُدُورِ الموجودات عَنِ اللهِ حركةٌ أَوْ آلةٌ، لأَنَّ الفَيْضَ عمليَّةٌ عقليَّةٌ.

وقـــد أخذ عن أرسطو قَوْلَهُ إِنَّ الله هو المُحَرِّكُ الّذي لا يتحرَّكُ، وتابعه أَيْضًا في نظريَّة قِدَم العالم.

٥- النَّفْس ومصيرها بعد الموت عند الفارابيّ:

لم يتخذ الفارابيُّ في هذا الموضوع الخطير رأيًا صريحًا، لأَنَّه لم يتحرَّرْ تمامًا من مذهب أرسطو في طبيعة النّفس وخلودها، ولم يستطع أَنْ يُخالف تعاليم الإسلام.

ويُفَرِّقُ بين أَنْفُسٍ فاضلةٍ وأَنْفُسٍ جاهلةٍ، ويُثبتُ فناء الأَنفس الجاهلة، وخلود الأنفس الفاضلة.

وقد ذكر ابن طُفيل في مقدّمة «حيّ بن يقظان» أَنَّ الفارابيّ في شرحه لكتاب أرسطو في الأخلاق يعلن أَنَّ الخير الأَقصى يبلغُه الإنسانُ في هذا العالم، وكلّ ما يدعونه غير ذلك فليس إلّا هَذَيانًا وأَحاديثَ خُرافة، وأنَّهُ أَكَّدَ أَنَّ ما يُولد ويفسد لا يمكن أَنْ يكونَ خالدًا.

قسّم الأَنْفُسَ إلى ثلاثة أنماط:

الأوّل: أَنْفُسٌ عَرَفَتِ السّعادةَ، وعَمِلَتْ على بُلُوغِها، فهي خالدةٌ في السّعادة.

الثّاني: أَنْفُسٌ عَرَفَتِ السّعادة، وأَعْرَضَتْ عنها، فهي خالدةٌ في الشّقاءِ.

الثّالث: أَنْفُسٌ لم تَعْرِفِ السّعَادَة، فَنِيَتْ بفناءِ أَجسادها.

٦- الفضيلة عند الفارابيّ:

يرى الفارابيُّ أنّنا نحصل على السّعادة عن طريق اكتساب الفضائل، وعلى رأسها الفضائل الأخلاقيّة، ويرتب أربعة أجناس للفضائل، وهي:

أ- **الفضائل النّظريّة:** طلب المبادئ الأوليّة للمعرفة والعلم بالأشياء علمًا نظريًّا فحسبُ.

ب- **الفضائل الفِكْريّة:** علوم السّياسة وفَنّ الحرب.

جـ- **الفضائل الخُلُقيّة:** البحث في السّلوك الأخلاقيّ للإنسان.

د- **الفضائل العمليّة:** اكتساب الفنون العمليّة.

والجنس الثالث الفضائل الخُلُقيّة أسمى هذه الفضائل قدرًا وأشرفُها مرتبةً؛ لأنّها أكثر الفضائل إسهامًا في تحقيق السّعادة.

وقد استعار الفارابيّ تعريف الفضيلة الخُلُقيّة من أرسطو، وهو «مَلَكَةُ اختيار الوسط العدل بين طَرَفَيْنِ»؛ فالإفراط والتّفريط كلاهما رذيلةٌ، والشّجاعة مثلاً وَسَطٌ بين الجُبْنِ والتّهوُّر، والكرم وسط بين التّقتير والإسراف.

مراجع للاستزادة

(١)- كتاب الأَلْفاظ المُسْتعملة في المَنْطِق للفارابيّ، حَقّقه محسن مهدي، فيه بَسْطُ الحديث عن أَصناف الألفاظِ والحروفِ والألفاظ المركّبة.

(٢)- تاريخ الفلسفة العربيّة، حنّا الفاخوريّ، وخليل الجرّ، فيه حديثٌ عن شخصيّة الفارابيّ وآثاره والنّزْعة التّوفيقيّة عِنْدَهُ ومَسْأَلَة الألوهيّة والنّبُوّة.

(٣)- تاريخ الفكر الفلسفيّ في الإسلام، محمّد عليّ أَبو ريّان، فيه كلامٌ على شخصيّة الفارابيّ وفكره باتّساع.

(٤)- مُشْكلاتٌ فلسفيّة، إبراهيم صقر، فيه مناقشةُ تصنيفِ العُلُومِ عِنْدَ الفارابيّ، ومُشْكلة الألوهيّة.

(٥)- الفارابيُّ في المراجع العربيّة، حسين عليّ محفوظ، فيه جريدة المظانّ العربيّة التي أتت على ترجمته ولو إشارةً، مرتّبة وَفْقَ القرون.

الهوامش

(١)- معجم الأُدباء ٤/ ١٦٥١- ١٦٥٢.

(٢)- عيون الأنباء في طبقات الأطبَّاء ٣/ ٢٢٣.

(٣)- عوَّلْتُ في صناعة هذه التَّرجمة على:

- إخبار العلماء بأخبار الحكماء للقفطيِّ (ت ٦٤٦ هـ)، ص ١٨٢ - ١٨٤.

- عيون الأَنباء في طبقات الأطبَّاء لابن أبي أُصيبعة (ت ٦٦٨ هـ)، ٣/٢٢٣ - ٢٣٣.

- وَفَيَات الأَعيان وأنباء أبناء الزَّمان لابن خلكان (ت ٦٨١ هـ)، ٤/٢٣٩ - ٢٤٣.

(٤)- لعلَّــه يقصدُ الصِّناعاتِ الخمسَ: البُرْهان، والجَــدَل، والخَطَابة، والشِّعْر، والمُغَالطة، فهي موادّ القياسِ الّتي يَتَأَلَّفُ منها، لأَنَّ القياسَ يُصَنَّفُ حَسَبَ مَادَّته، والمادَّةُ إمَّا ما يُفيدُ تَصْديقًا جَازمًا، وهُو البُرْهان، وإمَّا أَنْ يَكُوْنَ المطلوبُ لَيْسَ بحقٍّ وهو المُغَالطة، وإمَّا أَنْ يكونَ الغَرَضُ منه إفحَامَ الخَصْم، وهُو الجَدَلُ، وإمَّا أَنْ يكونَ الغَرَضُ إقناعَ الجمهورِ، وهو الخَطَابَةُ، وإمَّا ما يفيدُ حُصُولَ انفعالاتٍ نفسيَّةٍ فحسبُ، وهو الشِّعْر.

(٥)- الخريطة : هَنَةٌ مِثْلُ الكيس تكونُ مِنَ الخِرَقِ والأَدَم تُشْرَجُ على ما فيها. اللِّسان [خ ر ط].

(٦)- وَكَدَ وَكْدَهُ : قَصَدَ قَصْدَهُ وفَعَلَ مِثْلَ فِعْلِه. وما زالَ ذاك وَكْدي، أَيْ مرادي وهَمِّي. ويقال : وَكَدَ فلانٌ أمرًا يَكِدُهُ وَكْدًا إذا مارَسَهُ وقَصَدَهُ. اللِّسان [و ك د].

(٧)- المَجَسْطِــيّ: كلمة يونانيّة معناها التَّرتيب، وهو لبطليموس القلوذيّ الحكيم، والكتابُ مِنْ أَفْضَلِ ما أُلِّفَ فــي عِلْم الهيئة. وقد عَرَّبَه حُنين بْنُ إسحاقَ (ت ٢٦٠ هـ)، وحَرَّرَهُ ثابتُ بْنُ قرَّة في عَهْدِ المأمون، ولَخَّصَهُ نَصير الدِّين الطُّوسيّ (ت ٦٧٢ هـ)، وعليه تعاليقُ وشروحٌ كثيرةٌ.

انظر: كشف الظّنون ٢/١٥٩٤ - ١٥٩٦، وتاج العروس [م ج س ط].

عمر أبو ريشة من زوايا عديدة

بيان الصفدي

في واحدة من أجمل خطواتها، أصدرت الهيئة العامة السورية للكتاب الأعمال الكاملة للشاعر عمر أبو ريشة (١٩١٠-١٩٩٠م) وهو ممن أسسوا لقصيدة عمودية أزاحت كثيراً من تقليدية الشعر، فمال إلى الفرادة في رسم الصورة الشعرية، والصياغة اللغوية العذبة، والبحث في ما وراء المظاهر والحالات ليستكشف خبايا النفس البشرية واضطراباتها، منحازاً على الدوام إلى الشعر بوصفه تكثيفاً وعمقاً، لا استعراضاً لغوياً فارغاً، وتنوُّعاً واضحاً في بناء القصيدة وزناً وقافية، ويعدُّ أحد الممهِّدين لولادة الشعر الحديث في رأيي، لهذا حقق الشاعر ما حققه من تألّق، واستطاع أن ينقل القصيدة العربية المعاصرة إلى مدى واسعٍ من الإيحاء والإبداع والجِدَّة، تركت آثارها في جيل كامل من الشعراء المبدعين في سورية وخارجها.

انعطافة شعرية

صحيح أن الشاعر لم يتخلّص من ثقل الإرث التقليدي تماماً، وهذا ما نلمسه في جزالة تطبع بعض شعره، وميل إلى مجاراة السائد، لهذا نعثر على قصائد تقليدية في موضوعها وبنائها، مثل شعر المناسبات وإخوانياته ومراثيه ومدائحه في الملوك والزعماء والمشاهير كفيصل وغازي وفاروق وسعد الله الجابري وهنانو وعدنان المالكي وأحمد شوقي وحافظ إبراهيم وغيرهم.

هـــذا الأمر كان يميـــل بشعره إلى التكـــرار والتطويل والتصنُّع والنظـــم الباهت، والإكثار مـــن الأفكار والشرح والحشو، وبلا شك فإن قدراً من عـــدم المصداقية يطبع كثيراً من هذه القصائـــد، إذ تبدو متناقضة وموزعة بين انحياز للشعب حيناً، وللحاكم حيناً آخر، أو الإدانة الجارحة لحال الأمة، ثم العودة إلى تمجيد من كانوا سبب بلائها حيناً آخر.

لكن الشاعر يتألق ولا سيّما حين يتناول الحب في كل حالاته، أو العلاقة بين الرجل والمرأة عموماً، ولعله في هذا المجال يجد نفسه متحللاً من قيود المواضعات السياسية والاجتماعية.

اللافت لدى هذا الشاعر أنه قدّم ما يذهب عميقاً في عالم الشعر، وإذا أردت أن أضرب عدة أمثلة على تميُّزه فسأبدأ بقصيدة «اقرئيها» وقد أضاف إلى العنوان عبارة (أوراق ميت):

إنها حجرتي لقد صدئَ النسيانُ فيها وشاخ فيها السكوتُ

ادخلي بالشموع فهي من الظلمة وكْرٌ في صدرها منحوتُ

وانقلي الخطـو باتئاد فقد يجفل منك الغبار والعنكبوتُ

عند كأسي المكسور حزمة أوراقٍ وعمر في دفّتيها شتيتُ

احمليها ماضـــي شبابك فيها والفتون الذي عليه شقيتُ

اقرئيها لا تحجبي الخلد عني انشريها لا تتركيني أمـوتُ

١٤٣/١

إن هذه اللغة العامرة بالإيحاء قلَّما صادفتنا عند غيره، كذلك هذا النسج للتعبير، والغوص في حالة وجدانية حارة، مع هذا النمو فيما يريد قوله، حتى يصل إلى ذروة الأداء في خاتمة تقفل المشهد الذي رسمه الشاعر بدقة فائقة.

وعام (١٩٤٨م) يكتب الشاعر في موضوع سياسي مباشر، يصف حال الأمة، لكنه هنا يقدم لنـــا فكرته بالصورة المدهشة، ذات التأثير العميق، فكل شرايين الفن الشعري تتعاضد لتملأ الجمل ببهاء التعبير عن وطن عربي ممزَّق وعاجز ومذبوح:

لـو شـــاء بـثَّ شجونـه لتكسـرتْ
مـنـهـا أصـابـعـه عـلـــى أوتـــارهِ

وطـن أذاب عـلـــى هـواه شبـابـه
وحـبـاه بـالـمـأثـور مـن أشـعـارهِ

المجد يخجل أن يجيل الطرف في
مـا هـدَّم الـجـبـنـاء مـن أسـوارهِ

فكأنه من نيله لِفراته
حَمَلٌ تجاذبه يدا جزارهِ

ما ذنب فتيته إذا شبَّت ولم
تلمح بتربته خطا أحرارهِ

٢٧/١

وفي قصيدة «هؤلاء» نتعرف إلى خصيصة إضافية من خصائص هذه الشاعرية، فعمر أبو ريشة شاعر متأمِّل بعمق، وفي معاناته يرسم الضعف البشري بلا ادِّعاء ولا استعلاء، بل يقدِّم الحياة على نحو لم نألفه في شعرنا من قبل، معبِّراً عن عبثية العيش والاصطدام بالزمن:

تتساءلين علامَ يحيا هؤلاء الأشقياءْ؟
المتعبون ودربهم قَفْرٌ ومرماهم هباءْ
الذاهلون الواجمون أمام نعش الكبرياءْ
الصابرون على الجراح المطرقون على الحياءْ
أنستهمُ الأيام ما ضحك الحياة وما البكاءْ
أزْرتْ بدنياهم ولم تترك لهم فيها رجاءْ
تتساءلين وكيف أعلمُ ما يرون على البقاءْ؟
امضي لشأنك اسكتي أنا واحد من هؤلاءْ

٢٩/١

ونجد أصداء لهذا الحس الوجودي الغني في قوله أيضاً:

لا تلوميني على شرب الطلا
هل يلام المرء فيما يتداوى؟!

فزماني تائهٌ في سُكْره
فدعيني وزماني نتساوى

٢٩٥/١

أو:

إن الحياة عواصف وأَحَبُّها
تلك التي في أعظمي ودمائي

٣٢٣/١

وفي شعره ملامح إباء، في الحياة والشعر، يصوغها الشاعر مناصراً لكل المعاني الجميلة في الحياة، خائضاً في لجج التأمل والمعنى العميق خلف المظاهر والحيوات، بكل ما فيها من هدوء واضطراب:

اهدئي اهدئي فإنـيَ راضٍ
عن مصيري في الهيكل المحتومِ
لن تريني في موقف الحقِّ عبداً
في نعيم بل سيداً في جحيمِ

٣٢٨/١

أو:

هيهات ما لانت عقيدة مؤمن
مهما تحدَّتها غَواية كافرِ
يا طول ما انهدَّ الحديد مبعثراً
قطعاً على خشب الصليب الطاهرِ

٣٧٩/١

وعن أبي العلاء عام (١٩٤٤م) يقول:

قد طواه الزمان حتى إذا الخُلْـ
ـدُ اجتباه أطلَّ يطوي الزمانا
عالم الوهم نحن صغنا رؤاه
وأردناه أن يكون فكانا
لستَ تَسْطيعُ أن تكون إلهاً
فإن اسطعتَ فلتكنْ إنسانا
طالما كنت مبصراً في دياجيـ
ـكَ وكانوا في نورهم عميانا
وتمشوا لدى الأعاجم حملا
ناً وسابوا في قومهم ذؤبانا
كلهم في وليمة البغي يخشى
أن يرى جوف غيره ملآنا

٣٩٠/١

وكل مــن يريــد الوصول التام إلى شعــره لا بد أن يقف أمام هرم شعــري صاغه الشاعر فــي واحدة من خلاصاتــه الإبداعية الكبرى، وأعني بذلك قصيــدة «معبد كجوراو» مسجلاً رؤيتــه الفنية لذلك الأثر الهندي الخالد، إذ جسد الفنان الهندي معترك العلاقة بين الإنسان والجســد، كل ذلك فــي معرض شديد التنوع مــن التماثيل الساحرة، فكانــت تلك القصيدة الطويلة جداً، والتي منها:

من منكما وهب الأمانْ لأخيه، أنتَ أم الزمانْ
شقيتْ علــى أعتابك الغارات وانتحرت هوانْ
وبقيت وحدك فوق هذا الصخر وقفة عنفوانْ
ياهيكلاً نثر الفتون ورنّحَ الدنيــــا افتتانْ
وتكلمت أحجارك الصمَّاء مشرقة البــيانْ
كم دمية ذلَّ الرخامُ علــى انتفاضتها وهانْ
طلبتْ فأعطى، واشرأبَّتْ فانحنى وقَسَتْ فَلانْ
وتكــاد تنقل ظِلَّها وتسير مطلقةَ العنانْ

هذان نِضْوا صبــــوةٍ مجنونة، يتعانقانْ
وتلــــوح إحداهن ذاهلة مروَّعة الجَنَان
وكأنهــــا شعرت بنهديها أرادا يشردان
فلها علــى طوقيــهما كفّان لا تتزحزحان

١٥٢/١

وفــي «من أنت» يُسّمعنا أبو ريشة نغمة جديدة مــن الحديث عن المرأة، إنها شبح جميل، أو ظــل غامض، وهو الشريك الغارق في أسراره الحزينة أيضــاً، فهو يرسم خفايا لها دفئها وألمها بين قلبين:

من أنت؟ كيف طلعت في دنياي؟ ما أبصرتِ فيّا!
وأرى الـــــوجود تلفُّتاً سمحاً وإيماء شهيَّا؟
يكفيكِ منــــي أن تكوني في فمي لحناً شقيًّا

٢١١/١

هذا التناول الجديد للموضوع جعل من الشاعر معلماً لعدة شعراء سيكملون خطه الشعري علـى نحو أكمل، وعلى رأسهم نـزار قباني، إضافة إلى شعراء كثيريـن أقل أهمية، لكنه ظل بالتأكيـد صاحـب التجربة التي نقلـت الشعر في سورية إلى أفق أكثـر إخلاصاً للجمال في الشعـر، والعمق في اختياره لهمّـه، وفي انتقاء الكلمات بعناية بالغة، تحوِّلها إلى فرائد لغوية لافتة، وعلى الأخص في نقل القصيدة العاطفية، وشعر الحب إلى حيِّز ناضج وحيٍّ، ومواكب للحيـاة الحديثة التي بدأت تؤثر فـي طبيعة التعامل بين الرجل والمرأة، لهذا فإنني أزعم أن للشاعـر الفضـل الكبير في ولادة قصيدة حب جديدة تماماً، فيهـا بساطة وقلق شفيف كما في«ثغر وقلب»:

ولقد بليت بخـافق عدِم النصيحة والرَّشدْ
حُمِّلت من أعبـائه ما ليس يحمله أحـدْ
كم قد وعدتَ بأن تتوب وكنت أكذب من وعدْ
إن قلت في غدٍ المَتابُ وجـاء، قلـت فبعد غدْ
أنا بين قلبـي والزمـان سفينة بين الزَّبدْ

٢٨٢/١

ويتألق الشاعر في تلك القدرة على إضفاء الغموض الدلالي على قصيدة بأكملها، يختلط فيها الوهم بالواقع، والحب بالكره، والصحو بالسكر، والنقاء بدنس الجسد، والشاعر في كل ذلك ينوس بين عاطفتي الفقد والهجران، وكم طالعنا هذا التناول في قصائد للشاعر، فحبه دوماً على قلق، وقريب دوماً من هاوية تتهدَّده، كما في قصيدة «ربما»:

أضعتُها و كانت الدنيا التـي أضعتها
عرفت بعض صحبها من بعد ما عرفتها
كم غمزوا مـن لهوها الطاغي وكم زجرتها
أين اختفت؟ كل مغانيها اليتـامى زرتها
لم أبقِ داراً خِلتهـا فيها وما طرقتها
أين تراها؟ طال تهيامـي وما وجدتها
ويحي أظن أننـي في سكرة قتلتها

٢١٤/١

باستطاعتي القول إنَّ الشاعر ينتمي فنياً إلى مجموعة اختلط عندها الكلاسيكي بالرومانسي، وكان لها ميل متحفِّظ إلى التجديد الشكلي، ومن أبرز هؤلاء بدوي الجبل ونديم محمد ووصفي قرنفلي في سورية، لكن شاعرنا كان أكثر ميلاً إلى كتابة شعر فيه قلق حياتي عميق، ومعجون بتفاصيل يومية ملموسة مما يكابده أي متأمِّل، أو عاشق مُضنى على نحو أدق، فلم يكن رومانسياً صافياً كأبي القاسم الشابي مثلاً، بل ظل مشدوداً إلى كلاسيكية لم تفارق شعره.

وقد لا نلحظ تأثره المباشر بشاعر مجايل له، عدا ما قد يتسرب بشكل خاطف، كما نلحظ في قصيدة «غريبان» المكتوبة عام (١٩٥٦م)، فهي تذكرنا بأطلال إبراهيم ناجي، إلى حد استعارة الجملة نفسها، إذ نقرأ:

كيف عشنا غرباء في الحمى
كيف قطَّعنا الليالي نوَّما

كم تلاقينا وما بحت، ولا
بحتُ واخترنا على الجرح الظما

ومضى كل إلى ملعبه
يخنق الشوق ويخفي الألما

١٨٧/١

تقنيات شعرية

(أ)- الحذف:

يعمد عمر أبو ريشة كثيراً إلى تقنية الحذف في قصائده، وفي ذلك يطلق فضولنا ومخيلتنا، ويحدُّ من عاديَّة الجملة وتقليديتها، أو يكسبها بعداً دارمياً، ولا سيّما أنه مسرحي في واحد من وجوهه الفنية، كقوله:

موعد كان على أرض لنا
وأتيناه... ولكن بعد ما!

١٨٧/١

أو:

فانتفضتْ تهتف يا خصرهُ
قرِّبْ، ويا وجدي به: طوِّقِ

١٥٧/١

أو:

رأيــــتُ...ولـــيـــســـ بـــي ســكــرٌ
ولا بـــجـــوانـــحـــي وجـــدُ

٢٣٢/١

أو:

وداعــــــاً وطــنـــــي الــغــالــي
وداعــــــاً مُــتَـــــــــعَ الــدنــيــا

وداعــــــاً يــا أخــــــــي إنـــي
انــتــهـــى أجــلـــي وداعـــــــاً يــا

٣٩/١

(ب)- جمالية القفلة:

وفـــي فنيـــة النهاية نقبض على الخصيصـــة الأبرز في جماليـــات قصيدته، فقد شحنها الشاعـــر إلى أقصـــى ما يستطيع، إذ تفاجئنا النهايات غالبـــاً بالمدهش وغير المتوقع، كمثل هذه الأمثلة:

لـــم أدرِ كـــيـــف تـــصـــدَّى
لـــي الـــنـــعـــيـــم وولَّـــــى

لـــعـــلـــه كـــــان أشـــــهـــى
مـــن أن يـــــدوم وأحـــلـــى

١٧٩/١

أو:

جميل لبس من أهوى!!! ولكنْ عريها أجملْ

٢٧٠/١

أو:

هـذي ذنوبـي إنـمـا العشرون تشفع لي بهنهْ

٢٨٠/١

أو:

أخشى تموت رؤاي إنْ تتغيَّري... فتحجَّري

٢٠٨/١

(ت)- موسيقا الشعر:

في البناء الإيقاعي يختار أبو ريشة الشكل العمودي، لكنه يحاول أن ينوِّع داخله، وإن كان تنويعاً محدوداً، مستلهماً الموشَّحات مثلاً، أو مازجاً بين أكثر من بحر داخل القصيدة الواحدة، وقد يترك للتقفية أن تتحرَّر إلى حد كبير، فتتنوع، وتتوزَّع على النحو الذي عرفناه أيضاً لدى أعلام الرومانسية من معاصريه: إلياس أبو شبكة وأبو القاسم الشابي وأحمد زكي أبو شادي على سبيل المثال، فنجد أمثال هذه المقاطع:

ليلُكِ.. هذا الليل يا زنجيّهْ
فاطويه في آفاقك النديَّهْ
وانطلقي أنشودةً شجيهْ
ورقصةً مجنونةً، وحشيهْ
حاملةً أشجانك الخفيهْ
ثائرةً أطيافك السخيهْ
بين يديْ أحلامك المنسيّهْ
غيبي عن الوجودْ وأطلقي عهودْ فردوسك المفقودْ

٣٣٨/١

أو:

رملٌ و صخورْ ومطافُ نسورْ
ومواكبُ أخيلةٍ تهمي من كوَّة عالمها المسحورْ
حمائمُ بيضٌ في اليمِّ مدَّت أجنحةَ للنجمِ
ووراء سُراها في الديجورْ
ذيلٌ من نورْ
تلك البحارة كم شقَّت أفقًا وأزاحت عنه ستورْ
وأقامت في جنبات الأرض مواسم أظلالٍ و عطورْ
قومي! ما أعجبهم قومي مدوا للوحش يد الحلمِ
ورموا صدر الغابِ المهجورْ

بعرائس حورْ

شطآن بلادي كم غنتك بسمع المجد شفاه عصورْ

أقوتْ أرجاؤك إلا من حلم في جفن الرمل يثورْ

ألقاك وألقى في اليمِّ أسراب الأجنحة الدُّهمِ

جاءتك من الغرب المسعورْ

هدّام قصورْ

وبناة قبورْ

٣٦/١

وهذا التمرد الإيقاعي يعاضد شاعرية محلِّقة، تبتدع المدهش من البناء التخييلي كقوله منذ عام (١٩٤٨م):

غمسوا المجذاف في اليمِّ ففي
كلِّ أفقٍ مِئزرٌ من زبدِ

حملوا الحرف الذي انشقَّت على
لحنه البكرِ شفاهُ الأبدِ

٤٩/١

ومن أبرز خصائص تكوين البيت الشعري عند الشاعر ميله الدائم إلى الوصل بين الشطرين، أي التدوير بين الصدر والعجز، ولعلها خصيصة تخدم القَصَّ والانسياب، لكنها أحياناً تريك القارئ العادي، وقد تجعلنا نضطرب في القراءة كما في:

صاحَ يا عبد فرقَّ الطيب واستعرَ الكأس وضج المضجعُ

٣١/١

أو:

أترى كيف اشتفى الثأر من الفاتح المسترق المستلبِ

٦٤/١

أو:

ذاهل ينقل الخطا في اتِّئاد وفي اتزانْ

طار لكنَّ مقلتيه ماتزالان ترنوانْ

٣٢٥/١

ويبـــرز تنوع القوافي والوزن في «خاتمـــة الحب» ٢٧٢/١ المكتوبة عام (١٩٣٢م)، و«حافظ إبراهيـــم» ٤٠٤/١ عــام (١٩٣٢م)، و«أحمد صافي النجفي» ٤٠٨/١ عــام (١٩٣٣م)، و«أحمد شوقي» ٤٠٠/١ عام (١٩٣٤م)، وفي قصيدة «الماء والنار» تصريع طريف في أبياتها كلها على هذا النحو:

عـرفت دنيـــــاكِ إقبـالاً وإدبـارا
فما تململت إعجـــــاباً وإنكارا
كـل النـقـائض طـابـت فيـك أسـرارا
وزيَّـنـت لـي الـمـدى شـوطـاً ومضـمارا

٢٦٥/١

ويكتب كثيراً قصائد بوزنين: فعلاتن مفاعلن و: فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن، وهناك تلوين إيقاعي في «خفاش» ١٩١/١، و«الخزان الأكبر» القريبة من شعر التفعيلة ٢٠٠/١ حيث نقرأ:

ونحن. هل تذكرينْ؟
كيف انسللنا
كيف شفينا الحنينْ
وما سألنا
وفي حمى نخلهْ
ترنَّحت قبلهْ
....
وبعدها لم نلمح الفجرا
ولم تزل ليلتنا سرًّا
أعرف منها هذه الذكرى
ما بك يا حسناء، يا سمرا؟

٢٠١/١

كذلك في قصيدة «بغداد» عام (١٩٤١م):

بغدادْ
يا للعنادْ يوم التنادْ
تقلبي على الخطوبْ

وذوبي خير الطيوبْ

خير الدما

واروي الظما

حتى تري سُكْرَ الجهادْ

١٢٥/١

(ث)- قصيدة الومضة:

والقصيدة القصيرة/ الومضة تقنية الشاعر الأبرز، فهو من الشعراء الذين يكثِّفون ما يريدون قولــه إلى أقصى حد، في «حواء» ١٤٥/١، و«لست أحيــا» ١٤٩/١، و«أشهى من أن يدوم» ١٧٩/١، و«محاجر البركان» ١٨١/١ و«لا تندمي» ١٩٨/١ ومن الأمثلة البارزة قصيدة «جميل منكِ»:

حكاية حبنا ختمت
فما أشجى وما أقسى

جميل منكِ أن تعفي
وأجمل منه أن أنسى

١٨٦/١

وفي ومضة من بيتين يختصر الشاعر كوناً شعرياً كاملاً في «ضحكة امرأة»:

يا قلبُ ما غاب الربيع فهذه
أزهاره في جانبيَّ مخبَّأهْ

دنياك ما زالت قصيدة شاعر
ودِنان سِكِّير وضحكة إمرأهْ

٢٩٢/١

(ج)- القصصية:

معروف أن الشاعر قد كتب مسرحاً، وحاول كتابة الملحمة الشعرية أيضاً، وقارئ شعره يحسُّ بالقدرة لديه على القص وإدارة الحوار ورسم الشخصيات، ومهارة الشعر في جعل المشاهد تتصاعد وتتوتر، ثم تصل إلى النهاية الصادمة أو المفاجئة، كل ذلك أعطى قصائده وهجاً من الحيوية والدرامية منذ قصيدة «حرمان١» و«حرمان٢» المكتوبتين في عامي (١٩٣٤ و١٩٣٥م) و«مَظاهر» ٢٣٣/١، و«حقد» ١/ ١٦٦، و«نجمة» ٦١/١، و«هيكلي» ٥٣/١، و«وداع» ٢٠٦/١، و«امرأة وتمثال» ٢٠٧/١، و«عودي» ١٤٢/١، و«اقرئيها» ١٤٣/١، و«حواء» ١٤٥/١، و«المنحنى» ١٤٧/١،

و«ليأتِ الفجر» ١/١٩٥، و«معبد كاجوراو» ١/١٥٢، «دليلة» ١/١٧٤، و«طهر» قصيدة عميقة ١/٢٠٥، و«الأكذوبة» ١/٢٦٦ و«الخجل» ١/٢٦٣، و«بين اللحن والكلمة» ١/٢٦٤.

ومن أبرز الأمثلة على تألق الشاعر في هذا المجال قصيدة «مظاهر» التي تتنامى بسرعة وتركيز، وتتوالى المشاهد البسيطة، ليأتي البيت الأخير فيقلب الحدث رأساً على عقب، فإذا بنا أمام شخصية غامضة تعاني مأساة شخصية، فتدفعها إلى الانتحار، وهي التي كانت في نظرنا خلال المشاهد السابقة رمزاً لكل ما في الحياة من جمال ورقة وطمأنينة:

هي جارتي لم أدرِ ما تُسْمى
هي للجمال الفتنة العظمى

يبدو على إشراق بسمتها
تُرَفُ الصبا ومَلاوة النعمى!

تتحوَّل الأبصار خاشعةً
عنها، وتُشبِع طيفَها لثما

فسألت.. قالوا: بدعة عجبٌ
ضقنا بحلِّ رموزها فهما

عذراءُ نفحُ الطهر خطوتها
فكأنها من عالم أسمى

جاد الزمان لها بأكرم ما
في راحتيه، فما شكت همَّا

وسعت لها الدنيا السموح فلو
شاءت لمسَّتْ كفُّها النجما

* * *

وتوالت الأيام... لم أرها
فسألت.. قالوا.. عَبَّتِ السُّمَّا

١/٢٣٣

وفي قصيدة «الثوب الجديد» تأتي المشاهد كلها لتصنع بلاغة جديدة معاصرة، تقوم على طباق أعمق من الطباق اللفظي، فالتضاد هنا بين العري والاكتساء، كما يحصره الشاعر في قفلة القصيدة:

أنا في خِدر من أهوى
أراقب كلَّ ما تفعلْ

غطاء سريرها ملقى
وراء حذائها مهملْ

ومئزرها على الكرسيِ
يَ لا يُطوى و لا يُنقَلْ

أتتْ مرآتها و رنَتْ
إليّ بطرفها الأكحلْ

وأنملها تلملم من
ضفائر شعرها المرسلْ

ولمَّا ازّينتْ خلعتْ
عليها بُرْدَها الأفضلْ

وماست وهو مزهوٌّ
يحيط بقدّها الأمثلْ

فقالت: كيف تلقاني
به يا شاعري الأوّلْ!؟

فقلت وطرفيَ المشدودُ
من آلائها ينهلْ:

جميلٌ لِبْسُ من أهوى!!!
ولكنْ عُريُها أجملْ

٢٧٠/١

ونلتقي بقصيدة قصصية تكاد تكون أجمل ما أبدع في هذا المجال، وأعني «عودي» فهي شاهد على بناء متكامل، لغة وحواراً ومشاهد وتنامياً وخاتمة، وفي مطافها الأخير تضعنا أمام قصيدة هي أقرب إلى مشهد سينمائي كامل، استطاعت لغة الشاعر أن ترسمه بليونة وكثافة وإيحاء مدهش:

قالتْ مللتُكَ. إذهبْ. لستُ نادمةً
على فِراقِكَ... إن الحبَّ ليس لنا
سقيتُكَ المرَّ من كأسي شفيتُ بها
حقدي عليك، ومالي عن شقاكَ غنى!

لن أشتهـــي بعد هذا اليوم أمنيةً
لقد حملتُ إليـــها النعش والكفنا
قالتْ، وقالتْ، ولم أهمسْ بمسمعها
ما ثار من غُصصي الحَرَّى وما سَكنا
تركْتُ حجرتهـــا... والدفءَ منسرباً
والعـــطرَ منسكباً... والعمر مُرتهنا
وسرتُ في وحشتي... والليل ملتحفٌ
بالزمهرير. وما في الأُفْقِ ومضُ سنا
ولم أكد أجتلـــي دربي على حَدَسٍ
وأستلينُ عليـــه المركبَ الخشِنا
حتـــى سمعتُ ورائي رجعَ زفرتها
حتـــى لمستُ حيالي قدَّها اللدنا
نسيتُ مابـــيَ، هزَّتنـــي فجاءتُها
وفجَّرَتْ مـــن حنانـــي كلَّ ما كَمُنا
وصِحتُ: يا فتنتي! ما تفعلين هنا؟؟
البردُ يؤذيك عودي... لن أعود أنا!

١٤٢/١

ومـــن مكوِّنات قصيدة الشاعر استخدام الرموز والأقنعـــة، كـ: (نيرون، ودليلة، وشمشون، وروبرت بروك، وفينوس، وجان دارك، وديك الجن، والمتنبي... إلخ).

ومـــن طرافة التشابه ما لاحظـــه الدكتور ثائر زين الدين بين عمر فـــي قصيدة «عودي» وقصيـــدة للشاعرة الروسية آنا أخماتوفا المكتوبة عام (١٩١١م) (راجع عمر أبو ريشة شاعر الكبرياء والصورة. ص٩٣).

(ح)- ذكورية:

شابـــت تجربة الشاعر في قسم كبير منها تقليدية واضحة، وعلى الرغم من شفافية شعره العاطفي وجرأته، لكنه لم يتخلّص من ذكورية فاقعة تدعوه إلى القول:

هـــؤلاء الصـيـد قـومـي فانتسب
إن تـجـد أكـــرم مـن قـومـي رجـالا

٤١/١

فللفجيعة في الأفواه غمغمة
وللرجولة في الأسماء تنديدُ

٤٢/١

(خ)- نشازات:

لا يمكن لمن يطالع هذا الشاعر إلا أن يسلم بأنه واحد من أساتذة العربية اطلاعاً ومهارة، وفي أكثر شعره مال إلى اختيار السلس من مفرداتها وتراكيبها، لكن ذلك لا يمنع من استهجان قوله:

وتسائليني ما يريحك؟ ما أجيبك؟ لست أدري!

١٧٢/١

فيم الوجوم؟ أريني عينيك ما تخبراني

١٨٩/١

أتنكريني وتعرفيني؟
وتسأليني وتمنعيني؟

٢٠٢/١

عيونك أجمل ما في الوجود
لأنك لست تريني بها

٢٦٢/١

أليس طريفاً وغريباً هذا الميل عند الشاعر لاختيار هذا الحذف للنون، ممَّا قد يعدُّه متعصبٌ خطأً لغوياً صُراحاً، وأعدُّه اختياراً غير موفق، ولا أدري كيف لم ينوِّه محققو الأعمال الكاملة بهذا المظهر اللغوي الشاذ!

وعلى الرغم من رهافة الإيقاع في تجربة الشاعر جميعها، لكنها لم تخلُ من نشوز لنغمة هنا وهناك، فشاعر بمكانة أبي ريشة لا يحسن به أن يأتي بقوافٍ مقيّدة مثل هذه، حتى لو وردت عند امرئ القيس:

لقد أفقر الدهر ذاك الفتى
وألقاه فوق الشقا يضطرِبْ

على عطفه بردة أخلقتْ
تكاد إذا الريح هبَّت تهُبْ

إذا سـار يـبـحـث عـن رزقـــــــه
تـراجـــــــع دون بـلـوغ الأَرَبْ

٢٦١/١

ويندر أن يقع في ثقل واضح، يتجنَّبه شاعر في قامته، فيدفعنا لتحويل الحركة إلى حرف، وهي من الجوازات التي لا تليق بشاعر كبير، كما في قوله:

أمـتــي كــــــم غـصـة دامـيــة
خـنـقـت نـجـوى عــلاكِ فــي دمــي!

٢٣/١

وعلى الرغم من إسهام الشاعر في المسرح الشعري، فإن الموضوعية أن نسجل أنه انتهى في أرضه، فالمسرح الشعري نفسه لم يحقق نجاحاً يذكر، وطواه النسيان، وما قدمه أبو ريشة كان ضعيفــاً، فالحوار جامد، واللغة تقليدية غالباً، وهناك تطويل مخلٌّ، أليس غريباً أن نقرأ حواراً مسرحياً ليس سوى قصائد طويلة؟ كما في (ص٢٠ و٢٨ و٢٩ وص٥٤ وص٦٧ وص١٢٠) تمثيلاً لا حصراً.

ملاحظات في التحقيق

لســت أشك في كفاءة من حقَّق أعمال الشاعر، وكلهم علَم في مجاله، لكنني كنت أحب لو لــم تَفُتْهم مثل هذه الملاحظات التي تتطلب الإشارة إليها، وفي بعضها سهو أو خطأ مطبعي بلا شك، فقول الشاعر:

هيكلُ الخلد، جئت أسكب نجواك رؤى في محاجر الآبادِ

٦٧/١

صحيحه: هيكلَ، فالكلمة منادى مضاف، والغلط واضح في:

أطــرقــتْ والـشــوق فــي مقلـتيـها
كـــاد أن يـفـضـح أحــــلام صـبـاهـا

٢٣٧/١

فالصحيح: مقلتها، لأن مقلتيها تكسر الوزن.

ولا بــد من الإشــارة إلى شبه التطابق بين نهايتي «خـــداع١» و«خداع٢» ص٢٣٨/١ و٢٤٠ اكتمالاً لما يتطلبه التحقيق، كما ورد بيت هو:

لا تذكري ما ذقت في (حياتك من نكال)

٢٩٦/١

وكان من المستحسن إصلاح الخلل في الوزن بسبب خطأ طباعي في الأصل على ما يبدو، فهناك سقط قبل كلمة (حياتك) مع ضرورة الإشارة إلى وجود لبس في البيت، ولا شك أن البيت هو مثلاً:

لا تذكري ما ذقت في
فوضى حياتك من نَكالْ

٢٩٦/١

والأمر نفسه، وبلا إشارة للَّبس، في:

سعاد وألقى الحياة تسائل (أين انتهى مرتعي)

٢٩٧/١

فالأرجح أن الأصل:

سعاد وألقى الحياة تسائل أين انتهى عندها مرتعي

وفي قوله:

(خسئ العيش لن أقابل وجه ربي إلا وفي يميني كتابي)

٤٧٥/١

وكان يفترض ملاحظة أن تدويراً قد حصل، وأن الأصل كي يستقيم الوزن:

خسئ العيش لن أقابل وجه الربِّ إلا وفي يميني كتابي

٤٧٥/١

فهلال الهدى على إنجيلٍ وصليب القدا على قرآنِ

٤٨٠/١

وواضح أن الصحيح: الفدا لا القدا.

وفي:

ومن أنباك يا هندُ؟

-هل تخفى عن العين السماءْ

٢٢/٢

الصحيح: وهل تخفى

وفي (ص١٠٨) ورد البيتان الآتيان في نهاية المسرحية:

لا تنفع الشكوى فهذا الورى
ضجَّ به البغي فما يخجلُ

الأرض للطوفان محتاجةٌ
لعلَّها من درن تغسلُ

أليس من واجب أصدقائي المحققين أن يشيروا إلى أن البيتين للمعري؟.

في (ص١٢٧) إشارة إلى «ديوان حليم دموس» والصحيح «ديوان حليم» فحسب، وليت المحققين دقَّقوا أكثر في علامات الترقيم، فكثيراً ما افتقدناها، أو وجدناها موضوعة بعشوائية.

إنها ملاحظات لا تخدش الجهد الكبير الذي بذله المحققون في عملهم، وفضلهم في إخراج هذه الطبعة المهمة التي وثَّقت نتاج هذا الشاعر الكبير.

المراجع

(١)- الأعمال الكاملة، عمر أبو ريشة، جزءان، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٧م.

(٢)- عمر أبو ريشة شاعر الكبرياء والصورة (وقائع الندوة الثقافية)، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق ٢٠١٧م.

انكسار

إحسان قنديل



سآتي
انتظرني...
سئمتُ البقاء على جثث الوقتِ
أمشي ويكسرني في المساءاتِ ظلّي
سئمتُ صباحاً
تكسّر بين يديّ
«يفرِّفطُ» رمانة الذكريات
ملاعب قريتنا
في الشتاء
صفيرَ الرياح على التلِّ
فزّاعةً
تسرقُ النومَ
أغنيةَ الحزن

العمل الفني: الفنانة منى المقداد.

وهْيَ تؤطّر ليل البيوتِ
حكايا عن الجن بين الخرائب
عن شهرزاد
تخيطُ الحياة
إلى حدث في الرواية
كي يتأجّلَ موتي قليلاً
ويزداد بوحي قليلاً
على باب أمنيةٍ
تقرص الأفقَ
في سكرات الزمان الرتيب
سأقطع وقتي
كطير يشقّ الفضاء لتفاحتين
وأحفر قلبي
على غُصنٍ يتأرْجحُ
بين الجذور وبين الخطيئة
علّي أجدّد نسغي
ألملم غيمي
وأحفظه لجفاف سنيني
سئمتُ انتظاري
على حجر في البلاد البعيدة
حتى يمرَّ الخريف
ويُسقِطَ شَعر حبيباتنا في إناءِ الغروبِ
ولم ندرِ
كيف يفرُّ الكلام
وكيف تضيعُ مفاتيحه
في الصعود إلى قمة الهاويةْ
وكيف تمرّ الليالي وننسى
كتابة أسمائنا فوق كَفِّ النجومِ
وأن القلوب ذوتْ
قبل أن تدركَ الروح خضرتها
فانزوتْ في الطريق إلى اللغة الخاويةْ
سئمتُ يباسي كعود ترجّل عن حلمه
والمكان يضيق بتنهيدةٍ هاربةْ
سئمتُ الزهور التي نلتقي عندها
فرحاً أو سدىً
كي نقيسَ الجراحَ
برائحة الشوق للفجر حين يباغتُ
أيامَنا سفراً
في البعيدِ
البعيد

❁ ❁ ❁

مع التي أحبُّها

أمجد زهر الدين

ما أجملَ المسيرَ فوقَ العُشْبِ في القمرْ!
مُدَّةَ زهرةٍ وحُزْنَيْنِ و(ترْغَلٍّ) وبستانِ صُوَرْ
مَعَ التي أحبُّها
لكي تكونَ لي رؤًى لم تَكُ لي
فأمنحَ الطيرَ الفضاءَ
والنجومَ ضحْكةَ القرنفلِ
والأرضَ ما تأمُلُه من ليلكٍ
وسُنْبُلِ
وأعطيَ الأعمى من الشُّهْبِ البَصرْ
فالبِيْدُ لو جرى سريعاً قلبُها
لأبْدعَتْ زهْراً وماءً عسليّاً
وضُروباً مِنْ ثمرْ
فلا تصبَّ الحزنَ في الأكوابِ، هل سمعتَ يا قَدَرْ؟
ما أجمل المسير فوق العشب في القمرْ
يا أيُّها الأمسُ الذي يأتي غدا
عشْ مثلَما تهوى ولا تكنْ أسيرَ ما مضى
إنَّ الطيورَ احترقتْ وما بكى رَحْبُ الفضا
فاسْقِ القلوبَ وَجْدَكَ
وزخرفِ الحقولَ بالرَّنْدِ وبالدِّفْلى
فلا دفْلاكَ بؤسٌ يابسٌ
ولا مخالبُ الشحوبِ مَزَّقَتْهُ رَنْدُكَ
فلا تدعْني قطرةً مسكينةً
تموتُ في حَرِّ الْمَدَى
يا أيها الأمس الذي يأتي غدا

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

مـا أَشْبَـهَ السعيدَ بالشَّجي
أَهكذا قال الذين لم يَظلُّوا هَـهُنـا
منذُ متى صـار السوادُ وَمْضَـةً
والزمنُ الساكنُ إنسانـاً
خُطاهُ كُلَّ ليلة
تُبـدِّدُ الجمودَ عن تأمُّلاتِ ذاكَ الدَّرَج؟
ليس هنـاك مِنْ سبيلٍ شائكٍ أو سلسبيلٍ
كي أداعبَ المُنـى
تذبُلُ أحلامي هناكَ مثلما تَذْوي هنـا
لَمْ يَبْقَ في الشمسِ السَّنـا
لَمْ يبقَ في الشمسِ السَّنـا
وإن بدا الصبحُ جميلاً، فَهْوَ لم يَجْمُلْ لأهواهُ أنـا
فما أُحَيْلى السيرَ فوق العشبِ في القمرْ
مع التي أُحِبُّها



جنوبَ الشَّمال

جنوبَ الشَّمال
بحثتُ عن النغَمِ المُتَدَلّي
عناقيدَ فيها حنينُ الشموسِ
ودمعُ الغزالِ
إذا لم يجدْ في خَمِيلَتِه أيَّ ظلٍّ
سريعاً عَبَرْتُ الدروبَ المُعَدَّةَ لي سَلَفاً
كي أسيرَ عليها
فأصبحَ بعديَ ما كان قبلي

أَفَيْضُ الجوابِ جفافٌ يمزِّقُ نهرَ السؤالِ؟
جنوبَ الشمالِ

* * *

ـ حبيبي أتوقُ إليكَ
ـ لماذا؟
ـ لأنَّكَ تدفئُني في شتائيَ
ـ أعرفُ هذا
ـ لأنَّكَ مَنْ تشتهيه دمائيَ
ـ أَعْلَمُ هذا
ـ لأنَّكَ إذْ لا سماءَ سمائيْ
وإمَّا عَرِيْتُ فأنتَ – وللوردِ عطرٌ – ردائيْ
وإمَّا ظَمِئْتُ فإنَّكَ مائيَ
ـ أُدْرِكُ هذا
ـ وبحري يحبُّ شذا ضِفَّتَيْكَ
فلا تتمنَّعْ، ورِفْقاً بحالي
جنوبَ الشمالِ

* * *

إذا ما غفوتُ فإنِّي سأصحو
لأقطفَ من مقلتَيْكَ ومن شفتيكَ سِلالاً
من الأملِ المُشْتَهى
كي يُغرِّدَ عطرٌ
ويَسْكتَ جرحُ
فلا تكُ ما تَطْلُبُ الريحُ
ولْتَدْرِ أنَّ ابْتعادَك عنِّيَ رُمْحُ
يمزِّقني
وفؤاديَ يمحو
{وأنَّ إلى رَبِّكَ المُنْتَهى}
فَلْتَكُنْ في ليالِيَّ نجوى الهلالِ
جنوبَ الشمالِ

* * *

قلتُ لي: كَمْ أَدْمى الشموسَ أَصيلُ
فالهـــوى قـــاتلٌ وأنتَ القتيـــلُ
وسوى الـــحُبِّ في ضلوعكَ حزنٌ
«فعـــلى أيِّ جـــانبَيْـــكَ تميلُ؟»
سأحملُ في مُقْلتيَّ سرابا
وأمْضي
فحتَّى سرابُ الهوى في رُؤاهُ
بقيَّةُ نَبْض
سَأَحملُها كي أُميتَ الغُرابا
وأطرُدَهُ من سمائي
ومن أيكةٍ في خيالي
جنوبَ الشمالِ

❁ ❁ ❁

في مهبّ الضباب

ميلينا مطانيوس عيسى



في سلّةِ المقامراتِ
امرأةٌ باردةٌ
أذعنتْ لتعبئتِها
في تاريخٍ متزمّتٍ
تورطٍ متزمّتٍ
وتوترٍ راقٍ
في أعقابِهِ حريق
......
في عنقِها هدنةٌ تهذي:
عندما يسعفُكَ الغيثُ بها
لا تمتحنْ صبرَكَ
اكتفِ بآهاتِها

العمل الفني: الفنان مطيع علي.

لتكون أوّلَ الراز حين
....
تخمّنُ
في قفزاتِهِ الآتيةِ
سيناريوهاتٌ عاتيةٌ
أدوارُ بطولةٍ مصففة
للتهويلِ
وحبةُ كرزٍ
لا تجيدُ ترميمَ الفكرةِ
أو تهذيبَ جواربها
وغسلَ العارِ بأنينٍ
يتلوّى
....
في منتصفِ المشهدِ
امرأةٌ بحجمِ قمقمِ الهوى
في كلِّ طوقِ نجاةٍ
ينتظرُها فخٌّ
وجنديٌّ يلثمُ ظهرَ الأريكةِ
يدفعُ عربوناً لتقطيرِها
علّ شرائطَها تتدلّى
فترشُّ على نوباتِ ارتعاشِهِ
عسلاً
....

في مخططِها
لا يوجدُ بذورٌ للبيع
أو يافطاتٌ مسعورةٌ
ففي كلِّ قطعةِ شوكولا
ينبغي عليه تهدئتُها
يتكورُ دهليزٌ
يلوكُها الفكُّ المضطربُ
راشماً في أحشائِها
لعنةً
....
على وشكٍ.
ذات الحصى
عصيّةٌ على أصابعِهِ
مع كلِّ لهفةٍ
ترشقُهُ بحصافةٍ مبرمَجة
تعطبُ نظرياتِهِ وحدسَها
المحتاطَ
....
يا جنونَهُ
اعصبْ حرارتَها وتروَّ
سلامٌ لدفءِ الغفلةِ

❁ ❁ ❁

اذكريني دائماً!
«حكاية صخرة الربوة»

عماد نداف

-١-

في العطلة الصيفية، كانت حواكير الصبّار في حي المهاجرين الدمشقي، هاجساً سنوياً لنا، نحن القاطنين في مناطق قريبة منه، ففي الصيف تتحول ثمار الصبار إلى فاكهة طيبة تباع مقشرة فوق موائد خشبية مزيّنة أو فوق صناديق صغيرة غالباً ما كنا نقوم بإنشائها نحن التلاميذ في عطلتنا.

ومن أجل ذلك كنا نذهب إلى آخر خط المهاجرين بـ«الترين»، وعندما نصل إلى آخر الخط، ننزل من هناك إلى الحواكير التي كانت تمتد نزولاً باتجاه فج الربوة، ومن هذه الحواكير كنا نشتري سلة صبار كاملة تحتوي على أكثر من خمسين ثمرة بليرة واحدة، ثم نعود إلى الجسر الأبيض حيث كنا نسكن، فنعرضها للبيع بالمفرّق بعد أن نغسلها ونزيل الشوك منها، ثم نرتّبها على صناديق خشبية مغطاة بأوراق شجر الزنزلخت، فتصبح أكواماً يصل سعر الكومة منها إلى عشرة قروش!

في واحدة من تلك العطل، التي شاركتُ فيها الأطفال بالذهاب إلى الحواكير لشراء الصبار، دفعني الفضول لأسأل البستاني صاحب الحاكورة سؤالاً ما يزال يثير اهتمامي حتى الآن، فقلت له، وهو يمضي في ملء السلة:

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.

ـ لماذا خلق الله الشوك في الصبار، وخلق التفاح ناعماً؟!

كان البستاني يقف في زاوية يمكن له فيها أن يشاهد قبة (السيّار) التي تقع على تلة غربية في امتداد الجبل تطل على طريق الربوة، ويمكن له أيضاً أن يشاهد الصخور الانكسارية الضخمة عند فج الربوة التاريخي، عندما ضحك وهزَّ رأسه وهو يستعيد مفردات السؤال الغرائبية، ثم قال:

ــ انظر إلى جبل قاسيون. راقب صخوره جيداً. إنها قوية مثل الحديد، قاسية يصعب كسرها، أما هنا في بساتين المهاجرين التي تمتد إلى قلب الشام وتذهب إلى الغوطة، فإن ترابها طري طيب كريم مفتوح اليد... هذه هي الشام، قوية في جانب وكريمة سخية وطرية في جانب آخر...

ترك البستاني سلة الصبار جانباً، وشعر بأن سؤالي يفتح بوابةً من الأفكار والتداعيات يحتاج الحديث عنها إلى وقت طويل، ثم قال:

ـ قاسيون هو الوتد الذي يمسك الشام وغوطتها عن أن تهتز، ألم يقل سبحانه وتعالى «والجبال أوتادا». لاحظ كيف تكدست صخور جبل قاسيون عند الربوة، وكأن أحداً ما قد جمعها لتكون مرصوصة متتالية...



وسألني البستاني:

ــ أتعرف لماذا خلقها الله على هذا النحو؟!

فأجبته بسرعة:

ـ لماذا؟!

ردَّ على سؤالي بجواب يحتاج إلى سؤال جديد:

ـ لكي نفسّر القرآن!

لم أفهم معنى هذا الجواب، وشعرت بأنَّ عليَّ أنْ آخذ سلة الصبار وأمشي، حتى قبل أن تمتلئ، لكنه أمسكني عن هذا الخاطر، وقدَّم الإجابة بيسر:

ـ نحن لم نر الله بالعين.

آمنـا به بالقلب والعقـل. وفي القرآن يقول: «والأرض بعد ذلك دحاهـا»وهذا الصخر المرصوف يذكرني دائما بهذه الآية، فهذه الصخور تعلّمنا كيف تصبح الجبال أوتاداً لهذه الأرض التي دحاها الله بصخرها وترابها، بجبالها وسهولها...

عـاد البستانـي إلى سلـة الصبـار، وأضاف إليها حبـات فاضت عـن استيعابها، وشعـرت أنّه أكرمنـي بعدد ثمار الصبـار أكثر مما أستحق مقابل الليرة السورية التي سأدفعها ثمناً للسلة، أما أنـا فانشغلت عن مشروعي التجاري الصغير، ورحـت أتمعن في أشكال الصخور التي رصفت في جانب الجبل كأنها دفاتر في مكتبة الشام، ولم يكن لدي ما يناقض أو يوافق هذا البستاني إلا أن أطابق بين ما قاله وما أراه أمامي مدهوشاً.

نسيتُ سؤالي عن أشواك الصبار ونعومة التفاح، لم يعد فضولي محصوراً بما تفرضه علي أسئلة الثمـار التـي غصّت بها السلة، لكني فجأة، توقفت عند صخـرة مدببة تجاور الصخر المرصوف عند حافة الربوة...

عنـد تلـك الصخرة تهجّيت حروف عبارة لـم أكن قرأتها من بعيد. كانـت العبارة مكتوبة على الجهـة الشرقيـة من الصخرة، كتبتْها يد مـا ليقرأها كلُّ النـاس الذين يمـرّون تحتنا في الطريق الممتد من ساحة الأمويين إلى الربوة.

على تلك الصخرة عبارة تقول: «اذكريني دائماً»!

وكان علـيّ أن أسـأل البستانـي عنهـا، فسألته ولم أتوقـع أنني سأكون أمـام حكاية جديدة من حكايات الشام وجبل قاسيون!

-٢-

سألتُ البستاني:

ـ مَنْ كتب «اذكريني دائماً» على الصخرة؟

كان البستاني مقرفصاً أمامي، وقد فاضت حبات الصبار عن الحد الذي تتسعه السلة، فوجدته ينهض بعنفوان، وكأنه كان ينتظـر سؤالاً من هذا النوع عن العبارة التي أرّقت كثيرين في معناها وقصتها، وليس هناك من يسأله عنها!

نظـرتُ في القامة التي نهضتْ أمامـي، اكتشفتُ أنه أطولُ مما توقعت، فالشروال الذي يرتديه، والشـال الذي يلفُّه على رأسـه، وحاجباه الكثيفان، وشارباه الطويلان شـكَّلا صورة أوحتْ لي أنه قصير مربوع القامة، فإذا به فارع الطول يحمل وجهه ملامح تذهب بين الحزن والحزم والرقة!

لـم يكن البستاني قصيـراً. كان كهلاً يزيدُ طولُه عن مئة وثمانيـن سنتميتراً، برقتْ عيناه وهو ينقلُ نظراته بين وجهي الطفولي الفضولي الذي ظل ينظر إليه باستغراب، والصخرة التي حملت العبارة اللغز التي أسأل عنها ببراءة سأظل زمناً طويلاً أستعيدها.

قال البستاني:

ـ قارب عمري الستين سنة، وأنا أطل على هذه الصخرة، لم أرَ أحداً يرمي نفسه منها. قال لي أحد شبان المدينة إن رجلاً رمى نفسه من فوقها، لأنه أحب فتاة جميلة رفض أهلها طلب الزواج منها، وهذا كلام غريب، فالرجل، في بلادنا، لا ينتحر من أجل امرأة، هذا عيب وحرام!

ثم نظر في وجهي، وكأنه يستجدي رأياً يؤيد قناعته، فأعدت السؤال إليه:

ـ وما هي حكاية الصخرة إذن؟!

لم يهتم لسؤالي. تابع حديثه عن الانتحار والنساء:

ـ على الرجل أن يبتعد عن فتاة لا يريد أهلها زواجه منها، فمن العار أن يبقى في انتظارها، ومن العار أن يخطفها، لأن في بلادنا أعرافاً وتقاليد عن احترام بنات الناس!

ثم أوجز القصة كأنه يريد طي الموضوع الذي أثاره:

سمعت أن الفتاة دمرانية وليست شامية، وأنها تزوجت في الشام، وأن ذاك الرجل الذي أحبها كان يعرف أنها تزور أهلها كل أسبوع، ولا بد أن تمر من الربوة في طريقها إلى دمر، ولذلك أرادها أن تتذكره كلّما زارت أهلها!

بـدتْ القصة، التي يرويها البستاني، عادية باردة، لم تَرُقْني تفاصيلها، وكنت أودُّ أن تكون على غير هذه النهاية، وسريعاً سألته مستفسراً:

ـ هل أحببت أنت؟!

بُهت الرجل من سؤالي. لم يتوقعْ أبداً هذا السؤال. تغيرت ملامحُ وجهه إلى درجة أخافتني. في البدايـة أحسست أنه طفل يريد أن يحكي، وبعـد لحظات تغيَّر الطفل، فتراقص حاجباه الكثيفان وهو يرفع طرف الشال الذي يغطي رأسه، ثم حمل سلة الصبار وأفرغ محتوياتها في الأرض ورفع شرواله بطريقة مضحكة، وصاح بي، وقد عدتُ لأراه قصير القامة:

ـ أتريد أن تعرف كل شيء عني لأني أبيعك سلة صبار؟

وارتفع صوته:

ـ هيا خذ سلتك وامض... هيا!

أثارتْ عودتي بخفي حنين اهتمام حارتنا في الجسر الأبيض، وكان اسمها حارة المؤيد العظم، ولم أبح بما حصل معي إلّا لأبي، كانت تلك المرة الأخيرة التي أتجه فيها إلى حواكير الصبار في المهاجرين، ولاسيّما عندما ربتَ أبي على كتفي وهو يسمع القصة، ويقول:

- هل تريد أن تعرف حكاية صخرة «اذكريني دائماً»؟!

فقلت بلهفة وشوق:

- نعم، قل لي يا أبي، ماهي قصة هذه الصخرة؟!

هزَّ أبي رأسه، وكأني به يريد أن يضع الأمور في نصابها لحكاية مجهولة التفاصيل، على الرغم من أنها من أجمل الحكايات، كان أبي قد تجاوز الأربعين سنة من عمره، وكان قد عاصر أيام الاستعمار الفرنسي. جاء إلى دمشق ليتعلّم في مدرسة أهلية معروفة اسمها «دار الحديث» وقد تخرّج فيها بشهادة شرعية، فعُيّنَ أستاذاً في قريتنا، ثم عاد إلى دمشق موظفاً...

قال أبي يحاول إرضاء فضولي:

ـ هذه العبارة كما قال لنا الشيخ بديع في دار الحديث، كتبها يوسف العظمة، ثم جاء آخرون وصاروا يكتبون أسماءهم تحتها!

فسألته:

- هل كان يوسف العظمة عاشقاً؟! هل انتحر من فوق الصخرة؟!

ضحك أبي، وسألني ساخراً:

ـ (شو قصتك مع العشق؟ احذر أن تكون قد وقعت فيه... عمرُك عشر سنوات... بكيرْ... بكيرْ...).

وضحكتُ أنا، وسمعتُ ضحكة أمي القريبة منا، ثم تعليقها: (لاتستغرب يا رجالْ... ففي كل مرة أفتقده فيها أجده في بيت الجيران حيث تسكن رنا!!)، فابتسم أبي، ولم يجاريها في حكاية الجارة الصغيرة، بل استدرك حالة الارتباك التي أصابتني، وعاد ليكمل لي تفاصيل الحكاية التي سمعها:

- الفرنساوي يا بني كان يطمع ببلادنا. يريد أن يسرقَ مالها ويذل أهلها... وفي سنة العشرين، وقبل أن أخلق أنا بعدة سنوات بعث الجنرال غورو إنذاره الشهير إلى الملك فيصل وفيه يهدد بالحرب أو تستسلم الشام...

لم يكن لدينا جيش (مثل العالم والناس)، وهناك من قال: إن الاستسلام أفضل وتبنت الحكومة الفكرة فسرَّحوا ما عندنا من جنود وضباط، ومع ذلك، ولأن الردَّ تأخر نصف ساعة فحسب عن موعده قرر غورو احتلال الشام!

وأضاف أبي، وكأنه يستظهر درساً أمام التلاميذ كرره عشرات المرات:

لم يكن أمام أهل الشام إلا القتال، وهبَّ الشعبُ للتطوع دفاعاً عن بلادهم، وكان يوسف العظمة وزيراً للحربية، فقرر أن يرفع اسم سورية عالياً في لحظة تاريخية ويقاتل حتى الموت، ولأن المتطوعين لم يكونوا مدربين كفاية على مواجهة جيش غورو، كانت المعركة غير متكافئة. كانت المسألة مسألة كرامة وشرف، ولذلك ذهب الجميع إلى ميسلون واثقين بالاستشهاد...

ويقال: إن يوسف العظمة، وكان الوقت ليلاً انفرد عن جنوده الذين تجمعوا عند الربوة، وصعد وكتب تلك العبارة لتتذكره مدينة دمشق، ولأن الله يحب الشام، ظلت الكلمة حتى الآن وكأنها حرز يحميها!

* * *

أسعدتني الحكاية التي حكاها أبي، فنشرتها بين أولاد الجيران وأضفت عليها من خيالي كثيراً... حكيت لهم عن يوسف العظمة كيف صعد إلى الصخرة وكيف شاهده صاحب حاكورة الصبار، فخاف منه، وقلت لهم: إن يوسف العظمة طويل جداً وعضلاته مثل عضلات «هرقل الجبار»، وإنه قَتَلَ العشرات من الفرنسيين قبل أن يموت!

عاد الهاجس إليّ بعد سنوات طويلة، وكانت القصة تتردد على ذاكرتي ولا تغادرني، تذهب وتعود، وكلما مررت في الطريق عبر فج الربوة استعدتُها، واستعدتُ أسئلة وفضولاً جديدين يشتعلان في داخلي، فهل كتب يوسف العظمة فعلاً هذه العبارة إلى مدينة الشام؟ وهل كان يتوقع أن الشام ستتذكره فعلاً؟ ولماذا غضب البستاني مني؟!

لم أجد في أي كتاب أو مقال قرأته ما يشير إلى هذه القصة. بعض مَنْ حدثتهم عنها أيَّدوا هذا الاحتمال، وقال أحدهم: «يجب أن يُبنى صرح كبير فوق الصخرة ليوسف العظمة، وأن ينقل قبره من ميسلون إلى قاسيون»، وقبل سنوات، أي بعد أن مضى على تلك القصة نحو خمسين عاماً، أخبرني رجل عجوز بحكاية أخرى عن الصخرة. حكاية هزتني من داخلي، فأشعلت جوارحي، وأعادتني طفلاً يودُّ لو يذهب إلى الماضي، فيركب «الترين» إلى آخر خط المهاجرين وينزل في الحواكير بحثاً عن البستاني الذي أفرغ سلتي في الأرض وطردني، لأن ما عرفته عنه جميل، جميل إلى درجة الدهشة!

-٣-

التقيت بذاك الرجل العجوز في جامع الورد في سوق ساروجا، كان العجوز يأتي قبل صلاة المغرب، ويتوضأ من ماء البحرة وكأنه يحن لأيام زمان عندما كان الماء يتدفّق في أنحاء المدينة ويفيض عنها...

بعد أن يتوضأ، يخرج من جيبه (محرمة) بيضاء، ويقوم بتنشيف بقايا الماء عن وجهه وذراعيه، ثم يتجه إلى القبلة، ويصلي ركعتين ويجلس في الجهة الشمالية لصحن الجامع لقراءة القرآن الكريم، إلى أن يحين أذان المغرب.

في صحن الجامع تتراءى مئذنة جامع الورد في الزاوية الجنوبية الغربية، ومنها تقوم العصافير بتوديع نهارها بصخب رائع، فتطير من المئذنة إلى الصحن، ومن الصحن إلى المئذنة، إلى أن يتخافت ضجيجها وهي تنكفئ إلى جحورها الموزعة بين الأعمدة الخشبية القديمة، فتنام مع أول ركعة من الصلاة إذ تبدأ العتمة بغطائها اليومي لسماء الشام!

أثارني هذا الرجل العجوز بهدوئه والسكينة الواضحة في عينيه، وكنت أجمع أشياء خاصة تتعلق بفيلم تلفزيوني عن سوق ساروجا، لذلك توقعت أن حواراً مع عجوز من هذا النوع لا بد أن يكون مفيداً، ولا بد أن يجيب عن أسئلتي المتعلّقة بالمكان، لأكتب عما لم أجده في الكتب...

قلت له محتجاً وأنا أريد إثارة الحديث:

ـ عجيبة هذه المنطقة التي اسمها سوق ساروجا... هناك حارة الورد وحكر الورد وجامع الورد ولم أر ولا وردة واحدة فيها!

فعلتْ كلماتي فعلها في نفسه، فأوقعته في الفخ!

رمقني العجوز بنظرة احتجاج معاكسة غيّرتْ ملامح السكينة في عينيه، وقال:

ــ كانت الشام جنة متصلة بالبساتين والحدائق وقنوات المياه العذبة، وتغصُّ بالفواكه والخضراوات والورد العطرة والرياحين، كل شيء طار...

وسألني ساخراً:

ـ ألا تعرف أن كل شيء طار أم أنك من بلاد السند والهند!

جاء ردي باستفزاز آخر:

ـ (إذن هي الشام... تغيرتْ...).

هزّ رأسه بحركة ساخرة، ثم اقتربَ وجهه مني ليرد عليّ وكأنه يبوح بسر خطير:

ـ تغيّرت النفوس يا بني!

مطّ حروف الكلمة الأخيرة، ثم عاد إلى القرآن الكريم يقرأ منه بخشوع!

* * *

فــي اليــوم التالي، قصدتُ جامع الورد مــن جديد، أتيت في وقت أبكر مــن المعتاد، فشاهدته، ورميــتُ السلام عليه... ردَّ تحيتي وكأن تعارفنــا قبل يوم واحد جعلنا أصدقاء. اقتربت منه أكثر. وجدته ودوداً يريد أن يحكي شيئاً ما في نفسي...

توقعت أن يحكي عن الورد والماء والبساتين والحياة والناس، وهذا ما حصل، وكأن شيئاً تدفق فــي داخله أو أن كلماتــي أشعلت حريقاً في ذاكرته، فإذا به يمضي نحــو عشر دقائق وهو يتحدَّث عــن الشــام، فهو كما قال، يأتي من العمارة إلى هذا المكان الــذي يحبه، يصلي المغرب والعشاء ثــم يعــود، وغالباً ما يأتي نهاراً ليتجول في سوق ساروجا وحاراته، وباح لي بقناعة في نفسه، وهي أن هنــاك حكاية فــي كل شبر من أرض الشام، ولا أعرف ما الذي دفعني لطرح سؤال مكرر مازح عليه، حاولت فيه البحث عن تبرير ولعه بهذا المكان:

ـ لعلك كنت تحبُّ إحداهن في حارة الورد أيام زمان، ياحاج!

رمقني باستنكار، إلا أنه لم يحتج، ولم يغضب، بل عاد وابتسم. ووجدته يحكي شيئاً ما لا يخطر في البال:

ـ في حارة الورد قصة عن الحب تجعلنا نظن أنه بلوى!

ـ من؟!

ـ الحب!

ـ كيف؟!

عادت السكينة إلى عيني العجوز، وقال:

ــ قليلــون يعرفون القصة، فقــد كان صاحبها يسكن هنا، في حارة الــورد، كان شابّاً باسم الوجه، طيب القلب، وكان يعيش مع أهله في بيت واسع مليء بالورود والأزهار، التي كانت شغله الشاغل، ففي بيته أشكال وألوان من الخبيزة والمحكمة وشب الظريف والريحان والياسمين والهرجاية، وغيرها.

وصلتْ سمعتُه إلى حي العمارة حيث أسكن، وكانت النسوة يعرفنه، وتتفاخر كل من زارت البيت بأنها زارت بيت الأستاذ، أو أن رائحة بيتها مثل رائحة بيت (أبو الورد)، كما كن يسمين الشاب.

وأضاف العجوز:

ــ كان أبــوه أستــاذاً يُدرّس الأطفال فــي مدارس الشــام، أنجبتْ له زوجته ثــلاث إناث وولدين أحدهمــا هو أبــو الورد نفسه... ويقولــون: إن عيناً أصابــت (أبو الورد)، فتغيّــرت حاله، ووصلت أخباره إلى أغلب حارات الشام القريبة...

وفــي قصته مايذهب العقل فعلاً، فقــد تغيّرت حالُه، وتغيرتْ سمعته، بـل إن اسمه تغير أيضاً، فصار فيما بعد (المغضوب)!

سألتُ العجوز، وقد أسرتني تفاصيل حكايته:

ـ مِنْ (أبو الورد) إلى (المغضوب)... كيف؟!

فرد العجوز:

ــ شـيء ما غيّر حياتــه... قيل إنه الحسـد، أو إنّه أغضـب أمه ذات يوم، عندمـا ضرب مائدة الطعام بقدمه فوقعت أطباق الطعام على وجهها وثيابها، فغضبت عليه ودعت الله أن يعاقبه على رفس النعمة في وجه أمه، ولم يكن الدعاء من قلبها، إلا أن الله استجاب الدعاء!

ـ ماذا كان في دعائها؟!

ـ يقولون إنها طلبت من الله أن يحوِّل الورود بين يديه إلى شوك، وأن يموت بحسرة من يحب!

وأضاف العجوز:

ــ ماتـت الأم بعد أسابيع، وسريعاً بـدأت الحياة تتغيّر في البيت عندمـا تراجع تدفق المياه في بحـرة أرض الديار، ثم جفت تماماً، وصــارت الجرذان تخرج من القناة التـي تصل المياه إليها وتبحث عن طعامها في زوايا البيت.

ذبلت ورود بيت الأستاذ، ولم يعد (أبو الورد) يهتم بأحواض (الزريعة). كان يذهب من الصباح ولا يعـود إلـى بيته إلّا في المســاء. كان يذهب إلى العمــارة ومن هناك يتجه إلى حـارات الشام، فيمضي فيها من حارة إلى أخرى تائهاً كمشرَّد ضاعت أسرته، إلى أن صادفته شام...

ـ من هي شام؟!

تلك هي اللعنة الأخرى التي أصابته...

ارتفــع صوت أذان المغـرب، وتوقف العجوز عن ســرد القصة، فنهض للصــلاة، وقبل أن يبدأ صلاته، عاتبني قائلاً:

ــ (الله يسامحــك يا بني شغلتني عن قــراءة القرآن... غداً سأتم لك قصــة المغضوب... ولن أدعك بعدها تعطلني عن عبادتي!).

ورفع يديه، بعد أن ردّد النية في الصلاة، وقال:

ـ الله أكبر!

وشرع في صلاته...

-٤-

لـم يأت العجوز في اليوم التالي، ليتم لي حكايته عن حارة الورد... غاب عن الجامع عدة أيام، ظننـت فيهـا أنه لن يأتي بعدها، أو أن شيئاً ما أصابه، فحـال دون قدومه إلى صلاة المغرب التي اعتاد على أدائها في هذا المكان كما أخبرني.

كانـت التفاصيل الصغيرة التـي حكاها لي عن «بيت الأستاذ» وعن «أبـو الورد» تتداخل بعضها ببعض، وتبحث عن تفاصيل أخرى لتتشـكل الحكاية، وحكاية الحكاية واحدة من حكايات مشوقة لمدينة نحبها ونتعلّق بالانتماء إليها!

فـي اليـوم الرابع، قررتُ البحث عنه في أماكن أخرى، واستقر رأيي أن أذهبَ إلى حي العمارة، وذهبـتُ إليـه بالفعل، فوجدتـه واسعاً متشعباً، علـى الرغم من قربه من سـوق ساروجا. تتداخل حاراتـه إلـى الدرجـة التي وجدت نفسي فيهـا أصلُ إلى أحيـاء أبعد منه، فإذا أنـا أمرّ من جوار جامع الست رقية وجوار المكتبة الظاهرية، ثم أجد نفسي على قاب قوسين من قبر صلاح الدين المجاور للمسجد الأموي...

ومع ذلك لم أجد العجوز!

انتبهـت إلـى حقيقة مهمـة، وهي أني لم أتعرف علـى اسمه، فقد كنت أناديـه بالحاج، وأحيانا بالعم، ولم تحصل مصادفة تفرض عليّ سؤاله عن اسمه!

قبـل أن أصـل إلى حي العمارة، قطعت شـارع الثورة وصعدت بضع درجـات أوصلتني إلى سوق الهال القديم، ثم إلى حارة العقيبة... كنت أمشي، وكأني أبحث عن ابن ضائع فقدته بين النـاس. سألت عنه بلهفة، شيخاً يخرج من جامع التوبة:

- هناك عجوز أبحث عنه محني الظهر يضع على رأسه شالاً أبيض رُسمت عليه خيوط من قصب!

وكان أول ردٍّ سمعتُه:

- ما اسمه؟!

ومع ذلك لم أتوقف عن البحث، ولم يتوقف الآخرون عن سؤالي «ما اسمه؟» إلى أن أصابني يأس كبير ولم يعد لدي أي أمل في استكمال حكاية «أبو الورد» الذي أصبح اسمه «المغضوب»!

* * *

بعد أسبوع واحد وجدته!

سيطـرتْ عليّ فـي ذلك اليوم سعادة غريبة طوال النهار. قطعـت ساحة المحافظة قرب تمثال يوسـف العظمة محـاولاً الوصول إلـى السبع بحرات، فإذا بـي أنحرف نحو سـوق ساروجا. كنت

جائعــاً، فاستقر رأيي على تناول صحن من الفول في محــل الحمصاني المقابل لحارة قولي، وما إن خرجــت شبعانــاً، حتى رأيته يمشــي الهوينى قادماً مــن جهة سوق الخجا الجديــد، فاشتعلتُ بالسعادة، وأقدمت عليه وحييته:

ـ (مساء الخير ياحاج. شغلت بالي!).

وقف في وسط الطريق. نظر إليّ نظرة عميقة مستفهمة جعلتني أفهم أنه نسيني، فأوضحت له:

ـــ أنسيتنــي؟! تعرفتُ عليك في جامع الورد، وحكيت لي عن «أبــو الورد»... «المغضوب» يعنـي... ولم تتم لي القصة!

ضحك العجوز. أدخلتْ ضحكتُه السعادة إلى قلبي. ورد التحية متأخراً:

ـ وعليكم السلام يا بني...

نظرت إلى مئذنة جامع الورد، لأتأكد أنه لم يحن بعد موعد أذان المغرب. كانت أشعة الشمس لا تزال تضيء شيئاً من جبل قاسيون الذي يلوح من آخر الشارع، فدعوته إلى الجلوس على كرسي في مطعم قريب:

ـ تعال نجلس هنا، ريثما يحين موعد الأذان، فنذهب إلى جامع الورد.

جلـس العجوز، وأتــم الحكاية بناء على إلحاحي. حكى لي نصف ساعــة من تفاصيل قصة «أبو الورد»، ولم ننتبه، أنا وهو، إلى أن أذان المغرب قد حل إلا حينما ارتفع صوت الأذان!

* * *

قال العجوز يكمل بقية الحكاية:

ـــ ماتت والدة أبي الورد، فتصدع البيت، تغيرتْ ألوانُ جدرانه من الداخل كأن حريقاً شبَّ فيه، وكان الفــارق بين وفاة أمــه، ووفاة أبيه (الأستاذ) أقل من شهرين، وفيهمــا كان أبو الورد يتجوَّل شــارداً في حارات الشام، فيظن الناس أنه مصاب في عقلــه، وكان كثيرون من المارة يتحسرون عليه وعلى شبابه!

فجــأة، وقعــت البلوى. البلوى التي تسميها أنت الحب. وقع أبو الورد في حب فتاة يقال إن أصلها مــن الشاغــور سكنتْ مع أهلها فــي دار قريبة من حارة الورد تجاور بيت خالــد العظم الكائن في الطريق إلى العقيبة!

هذه الفتاة هي (شام) التي حدثتك عنها. ويقال إنه كان يعرفها من قبل، وإنها زارت بيتهم كثيراً برفقة أمها. لم يكن أبو الورد يتوقع أن تصبح شام شاغلة قلبه وأحاسيسه وعمره فيما بعد...

وفــي أصل الحكاية أنــه، عندما شاهدها في أحــد الأسواق تمشي وحيــدة محتشمة، اقترب منهــا، فأحرجهــا، لكنها عرفتــه وأرادت أن تمضي في سيرها، وعندما ألــحّ ترددتْ، ثم مالت إليــه، ثــم استجابتْ لأحاسيس قلبه. شعر أن شيئاً ما سيطــر عليه. فالبلاء عندما يأتي موعده لا يرده إلّا الله!

وتنهد العجوز بحسرة، وكأنه عاش شيئاً شبيهاً، ثم قال:

ـ نعم. الحب يمكن أن يصبح بلاء!

وتابع الحكاية:

ــ أخرجته (شام) مما هــو فيه، وظن أن اللعنة ستنتهي، وأن الــورد سيعود إلى بيتهم في حارة الــورد، وربمــا كان قد نسي الشطر الآخر من غضب أمه، ألم تطلــب من الله أن يحوّل الورود بين يديه إلى شوك، وأن يموت بحسرة من يحب...

فعل الحب فعله، ولاحظ جيرانه تغير معنوياته، ويقولون إنه عاد يمشي بثقة في النفس، وشاهدوه يستغفر الله عن إغضاب أمه...

انتصبــت قامــة أبي الورد من جديــد، فهو طويل كالرمح، يرتــدي شروالاً أســود وشالاً أبيض. كشفــت الأحاسيس الجديدة عن جمال وجهه، ولم يتمكــن الشعر الكثيف عند حاجبيه من إخفاء صــورة السعادة، وسأل كثيرون عمن غيّر في أحواله، ولاسيّما أنه لم تكن قد مضت أيام على وفاة أبيه (الأستاذ)...

صــار أبــو الورد رقيقاً عذباً، ولاقت رقّته وحلاوةُ حديثه الرضا في نفس (شام)، فأحبَّتْه وكانت تلتقيــه في ســوق الخجا القديم المتصل بباب القلعــة، وفي كل مرة تخبره أنهــا يائسة وتشعر أن الحيــاة لن تجمعهما، وكان يخبرها دائما أنه سيأخذ حصته مــن تركة أبيه ويغادرا المكان بعيداً عن حارة الورد، وأنه يحلم بأن تكون معه!

كان أبــو الــورد يبيــع كل ما يملك في حارة الــورد، وكأنه يمضي نحو قدر مــا، أو كأنه يُعِدُّ العدة لرحيــل بعيــد، وذات مســاء ترامى إليه خبــر زواج شام من تاجــر لبناني وأنها سافــرت معه إلى زحلة!

جُنّ جنونه. انحنى ظهره. كبر فجأة. ظهر الشيب على فوديه خلال أسابيع. صارتْ مشاويرُه في حارة الورد قليلة، إلى أن اختفى وغاب عن أنظار سكان الحارة...

هــزَّ العجوز رأسه، وكأنــه أراد أن ينهي الحكاية دون تفاصيل إضافية، ثم قال دون أن يدري أنه أعادني إلى طفولتي ولهفتي لمعرفة قصة صخرة الربوة:

ــ اشترى «أبو الورد» حاكورة صبار في المهاجرين، وعندما انتشرت قصته بين بعض السكان، عُرف في حي المهاجرين بالمغضوب. كانت حاكورة الصبار تطل على دمشق من جهة الربوة، وصارت تُعرف بحاكورة المغضوب...

وصمت العجوز. لم أكن أتوقع أن تنتهي الحكاية سريعاً على هذا النحو، فتدهشني...

نظر إلي، وأحسَّ أن على لساني كلاماً كثيراً وأسئلة أريد الاستفسار عن أجوبتها. أو أنني أعرف تفاصيل أخرى عن حكايته الأسطورية التي رواها سريعاً ليذهب إلى الصلاة... أراد أن يكثفها لي، فقال وهو يحتضن عكازه المعكوفة عند ذقنه:

ــ اسمع يا بني. أنت سألتني عن الورد في حارة الورد. هذه هي قصة الورد، ولكي تعرف جيداً ما حصل لأبي الورد، فقد عاش في حاكورة الصبار عند كتف الربوة وحيداً حزيناً، متجهم الوجه، يبيع الصبار بصمت، ويقولون: إنه كتب على صخرة قريبة من حاكورته: اذكريني دائماً. لكي تتذكره «شام» كلما ذهبت إلى زحلة أو عادت منها، وكان يرفض الحديث عنها، ويردد: (الله يستر عليها) بل يخبر الناس بقصص أخرى من خياله عن حكاية الصخرة ليبعد الشبهة عن شام...

وإلى اليوم يظنون أن كاتب الكلمات قتل نفسه، ولا أحد يعرف أنها لعنة حلَّت بأبي الورد، وأن الورد تحوَّل بين يديه إلى صبار وأن الحب جعله في عزلة أخيرة يحكي الناس أكثر من قصة عنها!

وتركني العجوز، وخلع نعليه وهو يدخل إلى جامع الورد، وبقيتُ عند عتبة الجامع أسدّ الطريق أمام القادمين إلى الصلاة، وشعرتُ أن علي أن أستعيد جيداً ما قاله لي بائع الصبَّار ذات يوم قبل أن يرمي محتويات سلَّتي على الأرض!

❁ ❁ ❁

وقت لصهيل الخيول

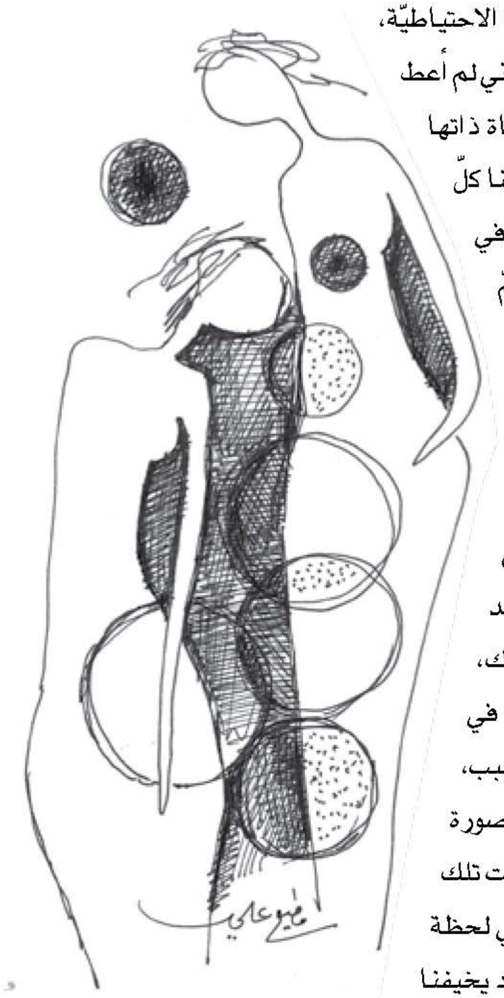
محمد باقي محمد

إذن...

تفاجـأت أمّ أسعد بطرقات حييّة - لكن ملحّة وواثقة - على بابها، فنهضت على تثاقل بحكم السـنّ، هي لمّا تعـد صغيرة... زمانٌ تصرّم مذ قرع أحدهم بابها لآخر مرّة، كان ذاك قبل أن يلتحـق أسعد بالجيش، ولمّا فتحت درفته على تـردّد، ربّما لأنّها - إذّاك - كانت وحيدة، هالها عـدد الرجـال الذين وقفوا ببابها مُدجّجيـن بزيّهم العسكريّ، فيما تربّعـت نجمتان على كتف أحدهـم في إشارة إلى رتبتــه، إنّه قائدهم ولا شكّ، صارمة كانت قسمات وجوههم ومتشابهة، ولكـن لماذا تطيّرت مـن اجتماعهم بباب الدار؟! أهو إحساس الأمّ؟! أم أنّه الهاجس المنطقيّ حين يحاجج، ما الذي جاء بهم، إذ ليس ثمّة ما يستوجب حضورهم الآن؟! ولمّا تلجلج الضابط في كلامه بعد أن تأكّد من هُويّتها، تيقّنت أنّ توجّسها كان له ما يبرّره، فتهاوت على الأرض في إغماءة قصيرة، فيما كانت عيناها تعكسان رسم ابنها على قلق وحيرة...

❀❀❀

العمل الفني: الفنان مطيع علي.



حين تبلّغتُ بطاقة الدعوة إلى الخدمة الاحتياطيّة، غادرتُ الشام في التوّ لألتحق بقطعتي، أأقول إني لم أعط الوقت الكافي لأودّع أمي؟! لا بأس... الحياة ذاتها تنطوي على تناقض من نوع ما، هي لا تعطينا كلّ ما نرومه، ولكن...، كانت كتيبتي قد تمركزت في حلب، حلب التي اشتعلت حواسها بالنار، ثمّ إنّ الكرّ والفرّ بين أفرادها وفصيل من فتح الشام كان على أشدّه، لكنّ حسم الموقف كان يستدعي الصبر والمُجالدة، في الوقت الذي كانت أزمة البلد تعبر فيه عامها السادس ولا حلّ، سنوات ثقيلات مرّت على البلاد والعباد في افتئات، وعلى نحو مُؤكّد فقد كنّا نخشى فكرة المنية في تجريدها المُدرك، لكن غير المحسوس، بيد أنّنا إذ واجهناها - في غير اشتباك - تراجع خوفنا القهقريّ لغير سبب، أمّا على المستوى الشخصيّ فقد ظلّت صورة وحيدة تتأبّى على الغياب ممّا تقدّم كلّه، كانت تلك صورة أمّي المُمتقعة، وهي تتمسّك بركبتي لحظة إذ خرجت، ثمّ إنّ القتال وجهاً لوجه ما عاد يخيفنا بحكم الاعتياد ربّما، هاجس وحيد كنت أرى فيه خطاً أحمر، أن أضطر إلى اعتراض المدنيّين، سواء أحدث هذا في تظاهرة، أمْ في حال اتُّخذوا دريئة إجبارية من الطرف الآخر، وبالتأكيد فإنّ فكرة أن تقتنص رصاصة قنّاص أحدنا كانت تلقي بنا في خانة الخذلان، لا لجبن فينا، بل لأنّ الموت إذا كان ليس منه بدّ، فليكن وجهاً لوجه، ولكن هل كنت أتكهّن بالواقعة قبل أن تتحقق، ذلك أنّي إذ شرعت بالهرولة حتى أنقل تعليمات شفاهية إلى موقع لنا قريب، مترسّماً دربي دريئة بدريئة، باغتتني دفعة لم أفهمها بداية، ولم يعنّ لي أنّني ربما أكون قد أصبت، ثمّ أنّ وهجاً حارقاً حاق بصدري، حتى إذا تلمّست موضعه

تخضّبت يدي بالدمّ، لم يكُ ثمّة وقت للتفكّر، ثمّ إنَّ الوقت للتدبّر بدا أكثر استحالة، وفي وهن بـدأتُ أتهــاوى، وقبل أن أغمض عينيّ تـراءت لي صورة أشقائي وشقيقاتــي، إلاّ أنّ الصورتين اللتين ألحفتا على ذاكرتي - في تلك البرهة - وثَوَتا في الأعماق كانتا لأمي ولخطيبتي، قاسيون - هــو الآخــر - تلامح من بعيد، ومن خلفــه تواتر الآراميون بدفوفهــم ومزاميرهم، ثمّ تلاهم العموريّون والغساسنة والأيوبيّون، قبل أن تتلاشى الموجودات من حولي!

❀❀❀

للمــرّة الألــف ربّما أحسّت أمّ أسعد أهميّة أن تشرف علــى التفاصيل بنفسها، ذلك أنّ موعد حفل خطوبة ابنها أخذ يقترب، ألف تفصيل وتفصيل أطلّ برأسه كضرورات لا تحتمل الإرجاء أو التسويـف أو المُماطلــة، ألف هاجس هاجَسَ النفس مُذكّراً أو ضاغطاً فــي إلحاح، ثمّ إنّها - أساســاً - كانت تهتمّ لتلك التفاصيل، إنّها تخطــط لحفل خطوبة ناجح، حفل تتردّد أصداؤه في الفيحاء كلّها إلى حين، على هذا انقلب البيت إلى قفير نحل يدّب بالحركة، فيما راحت هي - كعادتهــا - تنهضــ بدور يتشبّه بدور المايسترو، فيما اندفــع الآخرون لتنفيذ تعليماتها بدقة وانضباط، بل إنّها عاشت التحوّل خلال الحفل، فأضحت كنحلة طنّانة لا تتوقّف، هكذا - إذن- مــرّت على التجمّعــات الصغيرة لتتأكّد من حســن الاستقبال والضيافة، كانــت عيناعا تمرّان بالأشيــاء كلّها في تحرٍّ وتمحيص وتدبّــر، هي لا تريد لأيّ ملحوظة أن تفلت من عنايتها، وحين تصرّمت المناسبة كما خططت لها، شعرت - على نحو أكيد- بأنّ الفضل في إنجاح الحفل إنّما يرجع إليها، فأغمضت عينيها على شعور كبير من الراحة والثقة بالنفس!

❀❀❀

هنــاك... فــي امتداد وسيع وأجرد، هنـاك... على مقبرة أوكئــت إلى كتف تلّة منعزلة، اجتمع حشد غفير من الناس، لقد تنادوا لتشييع الشهيد إلى مثواه الأخير، كان جسد أسعد مُسجّى في لحده، بانتظار أن يُوارى الثرى، فهل كان يستشعر الوحدة مثلاً، وإلاّ لماذا بدا أقصر من المعتاد، حتى لكأنّه تكوّر على ذاته في انزواء، فيما انشغل الجمهور بعمليّة الدفن؟! لكنّ العجوز الدامعة العينين كانت في واد آخر... فلم تتخيّل تلك الأسئلة، وعلى نحو ما بدت أكثر هرماً وانحناء، ثمّ إنّهــا - ذاهلــة عن محيطها - أخذت تسترجع غير ذكــرى، هو ذا طفل كفلقة القمر - أو أبهى - يترسّم دربه نحو المدرسة، هي كانت قد حملت به لأشهر سبعة، فهل كان أسعد يتعجّل القدوم؟!

لقـد بذلت في تربيته دماً ودموعاً، وسهرت الليالي الطويلات بإزاء سريره، لذلك راحت تراقب خطواته الأولى في الحياة على تتبّع وانتظار، غداً يكبر ابنها - إذن- ويتخرج، ثمّ إنّها ستخطب له عروساً تليق به، وستفرح به كثيراً، هم كانوا قد طلبوا إليها أن تزغرد للشهيد فوافقت، من كلّ بدّ هـي كانت تريد أن تقوم بهذا الدور، غير أنّ التنفيذ خذلها، نحن ننجب الأولاد لكي يعيشوا، لا لكـي تأخذهم ساحات الحروب يا ناس! تفكّرت، أو أنّ العبارة خرجت من بين أسنانها همساً كحشرجـة غميسـة بالأسى... حين أُودِعَ جسـده القبر عادت العجوز من الرجعـى، وأحسّت أنّ شلواً عزيزاً من جسدها يُبتّ بعيداً عن أيّ رأفة، هي لا تعرف كيف وقعت عيناها على خطيبته، يا الله... كيف غابت تلك المخلوقة الرقيقة عن مخيّلتها هذا الوقت كلّه؟! كانت الشابة ترتجف كمـن بـه برد على الرغم من الطقس القائظ، وعلى نحـو لا شعوريّ اقتربت العجوز والشابة من بعضهمـا علـى تعثر، ربّما لأنّ الأرض كانت مُخدّدة، فتعانقتا بقـوّة، ثمّ انخرطتا في نشيج حار، وعلى البعد كان ثمة مهر يركض في كلّ اتجاه بعد أن تاه عن الطريق!

❁ ❁ ❁

المُتأنّقون

محمد فطومي

ليس باستطاعتي أن أنجو وأنا غير مغلوب

رابندرانات طاغور

لمحتهم منزوين في ركن بردهة النّزل يحتسون القهوة. كانوا غارقين في مناقشة الموضوعات بتكلّف واضح. متأنّقين إلى درجة يصعب معها التّفضيل بينهم. بنظرة تجاهل خاطفة تظاهرتُ بأنّي لا أعرفهم. حقيقة لم أكن أعرف أحداً منهم. كنتُ بحاجة فحسب إلى أن أبدو في نظر غيري إنساناً طبيعيّاً ليس بوسعه أن يحيط علماً بكلّ شيء. كان في منتهى الجمال لحظتها أنّي لا أضايق أحداً بقوة الإدراك.

سلّمتُ المفاتيح إلى موظّف الاستقبال. قال وهو يعلّقها: مرحباً... بإمكانك أن تشرب قهوة إذا أردت. شدّت انتباهي تلك الحركة التافهة التي قام بها. لم يتجعّد قميصه من جهة الحزام. بل ظلّ موتوراً كما لو أنّه يرتدي بدلة غوص. سخيف أن أذكر ذلك. لكن هأنذا أفضي به كحدث عظيم قد يغيّر يوماً ما شكل العالم. ملتُ ناحية البار لأحتسي قهوة سريعة. الثّلاثة

العمل الفني: الفنان رشيد شمه.



المتأنّقون يتناوبـون التحديق بي. لم ألحظ أنّهـم اجتمعوا على ذلك. كانـت دائماً في كلّ مـرّة عينان فحسب ترمقانني بنظرات معدنيّة خالية من التّعبير. بعد برهة تقدّم أحدهـم نحوي. دنا منّي حتّى لم يبق بيني وبينـه مـا يسمـح لألتفت إليه وجهـاً إلى وجـه. لا أنسى بشرته التي بـدت مطّاطيّة لفـرط نعومتهـا. لا أنسى أيضـاً عطره ذي الطّابقيـن. همس فـي أذنـي بنفس حارّ: «الآن!». ثـمّ لم يزد فوقهـا حرفاً. لم أبحث من قبل عن شرح لكلمة الآن كما هو مطروح الآن، كمـا لا أعـرف عنها غيـر أنّ ما يليها نسخـة أكثـر فأكثر تشوّهـا. مع أنّهـا دائماً أهمّ. الآن ببساطة وببرود تامّ. تلك الشّيطانة الصّغيرة المروّعة أسالها النّكرة ابن النّكرة في دماغي وأحشائي واستدار عائداً إلى طاولته كأنّه ألقى قذارة في سلّة مهملات.

يمـرّ الآن شريـط كالوميض من الاحتمالات فـي رأسي، في الأخير لم يرسب منهـا سوى أنّ عليّ الابتعـاد قـدر الإمكان عـن مجال بصرهم. الهـرب فوراً، ذاك مـا لاح لي صواباً لا تشوبـه ريبة أو تردّد.

تسلّلت إلى دورة المياه. عدّلتُ هيأتي ثمّ انسحبت بهدوء صوب الخارج. لمّا صرتُ خارج النّزل غذّيـت الخطو نحو أقـرب منعطف، ثمّ أخذت أنحرف بصورة أفعوانيـة بين الأنهج والأزقّة... المشـي الحثيث وطول المسافة التي قطعتها جعلتا سروالي يتهدّل، وجانباً من قميصي يظهر. لم أشأ التوقّف عن المشي، تدريجيّاً بلّلني العرق لكنّي كنتُ مأخوذاً بنجاحي في تضليلهم.

فجـأة ساحـة «الكاردينـال»... صدمت لـدى رؤيتهم يتصفّحون مجلّات عنـد (كشك) لبيع الصّحـف. كانوا بكامل أناقتهم. ما بعد ستتبدّد شكوكي حـول ما إذا كانوا يتعقّبونني أم لا. إذ لـم ألحظ أبداً ما سيكـون بانتظاري. ساروا خلفي خطوة واحدة. كنت حيث ما اتّجهت أجدهم أمامـي غيـر مكترثين البتّـة لأمري، منهمكين في القيـام بأشياء لا صلة لهـا بملاحقتي. على

الدّم في شراييني وقرّرتُ استدراجهم نحو الغابة المحاذية للمدينة لأمطرهم حجارة. لم يكن مُحرجاً وقتها أن أفكّر بقتل أحدهم أو حتّى قتلهم جميعاً. لحسن الحظّ وأنت في قلب المدينة تفصلك دائماً خطوة واحدة عن تخومها. أسلتُ جسدي المنهك وسط نهر من المارّة، حتّى إذا ما اقتربت من محطّة الأرتال قرّرتُ اتّباع النّفق ومن ثمّة أتّجه إلى الغابة. صعدت إليّ رائحة العرق المنبعثة منّي، لا بدّ أنّي مزعج للغاية. دخلتُ النّفق. سرتُ بمحاذاة الحائط. المكان مظلم كالنّوم. كان عليّ في آخر الأمر أن أتجاوز الحاجز الحديديّ المُسنّن لأصل إلى مستوى الشّارع. من أجل ذلك نزعتُ قميصي لأصنع منه خرقتين ربطتهما في يديّ كقفازين. قطعتُ الشّارع أخيراً. عند مفترق الطّرق وجدتهم بكامل أناقتهم يمشون وراء جنازة.

استبدّ بي الجوع والعطش والإحساس بالإعياء. ومع تفاقم الخطر وغموض ملامحه وجدتني أتمرّن في قلب المحنة على إخلاء عقلي تماماً من أجل التقاط الشّوارد وتطويرها لصالحي. الصّغيرة قبل الكبيرة. أضرب عرض الحائط أن يكون هناك سبب لتعقّبهم إيّاي لِمَ علينا أن نمنطق المسائل؟ الذي ينوي ملاحقتك جدير دائماً بأن تهرب منه، حتّى لو كان أحقر من دودة..

في غمرة خوفي أثارت إعجابي فتاة كانت تعبر الطّريق الملاصق لسور الغابة. وأمكنني أن أتخيّل نفسي وأنا أمازح جدّتها العجوز في باحة البيت فتحتضنني بعينين مشبعتين بالرّغبة في ضمّي إليها. قفزت السّور. حرصت على اتّباع المسالك الوعرة حيث الأشجار المزدحمة، فقد خمّنتُ أنها أكثر أذى لأناقتهم، ومن ثمَّ فهي الأكثر ضماناً لي كي أسبقهم وأكمن لهم مُشرفاً على تحرّكاتهم. حذائي أصبح أوسع بقليل من ساقاي. لونه بات كلون عجلة ملساء. أمّا سروالي فلم يعد يمنعه من السّقوط غير عظمَي الحوض. لم أخلق لأتعفّر، بات أكيداً أنّي خلقت لأتعفّر بسرعة. انتهى بي المسير إلى أجمة شبه عارية من النّبات. زحفت فوقها. عندما وصلت إلى قمّتها رأيتهم يصعدون تلّة غير بعيدة. أناقتهم لا تشوبها شائبة كأنّهم خرجوا للتوّ من النّزل. تراجعت لأخفي ما بدا من رأسي، ثمّ انتظرت حتى يغيبوا خلف الأشجار. بعد برهة لم يبق من أثرهم سوى العطر ذي الطّابقين وقد ازداد ذكاء وقدرة على الإيحاء. هبطتُ الرّبوة زحفاً في الاتجاه المعاكس، كان الانحدار شديداً ما جعلني أتدحرج. ارتحتُ تحت ظلّ شجرة صنوبر. الذّبابُ يعض تحت ظلّ ذلك الصّنوبر اللّعين. بليد ويابس كالحصى... كان مخبأً مثاليّاً، لولا تلك الآفات الخضراء اللحوحة. ركضتُ مسافة لا بأس بها، ثمّ ألقيتُ بنفسي من فوق تلّة.

الطّريـدة أكثـر حرّيّة من مُتعقّبها. فهي خلافاً له بوسعها الارتمـاء في الفراغ واقتحام الشّوك والوحـل سعياً إلـى النّجاة. آمنت بذلك بشدّة في ذلك الوقت، لذا لم أتأخّر في القيام بقفزات خطـرة. زلّت قدمي فسقطـتُ. لا أدري كم بقيت فاقداً للوعي. أفقت على صوت راع يسألني إن كنـتُ بخير. رأيت الثّلاثة يبتعدون، كانوا في كامل أناقتهم على الرغم من وعورة المكان، فيما كنـتُ أشعثاً وبحالة مُزريـة ما يكفي لأشعر بالسّكينة التي يهبها لأني الشّكل الصّادق لما جابوه معي من رداءة.

مـا هذه اللياقة التـي لا تقهر؟ تساءلت. لفت انتباهي الراعي إلى أنّي أنزف من ذراعي. كان كهلاً طيّباً، متعب الملامح. ملابسه الرثّة والرّائحة المقرفة المنبعثة من فم القارورة التي دفع إليّ بها جعلاني أتلذّذ لثوان.

كم هو رائع أن تسير الأمور وفق طبيعة الأشياء.

❀ ❀ ❀

السعادة رحبة مثل الكون نفسه

تأليف: إيرينا أنستاسيادي
ترجمة: زياد الملا

في قرية تينوس الصغيرة التي كان اسمها ولأسباب أجهلها ṽΔΧωριάΟ، وتعني «قريتان»، الواقعة في وهدة خضراء لا تشبه الأخريات كان يعيش زوجان، الزوج آرغيريس الفلاح الذي أصبح في الثمانين من العمر وزوجته ميليتا الأستاذة في الصفوف الصغرى وكانت تصغره بخمسة عشر عاماً. عاشا بسعادة لخمسين عاماً بعقد زواج شرعي. وطوال هذه العقود من السنين كانت الأفكار المريرة قليلة لدى الجد آرغيريس. كان يخشى من أن يصبح أعجز من الزوجة بحيث سيتركها هناك حيث لا رجعة لأحد.

ولكن كما يقال: الإنسان يفترض وأما الرب فيتصرف. وهاهو الرب قد تصرف إذ إنّ كل شيء قد جرى كما جرى. ولكن تعالوا لننسى مدّة وجيزة ذاك الحزن القادم ولنتحدث عن زواجهما السعيد!

لأنه كما العادة من النادر أن نلحظ التوافق الكامل لدى الأزواج. أما الزوجان عندنا فكانا سعيدين فعلاً وحقاً. وربما ما ساعد على عنفوان الحب عندهما هو حقيقة أنه لم يكن لديهما أولاد (أبناء). وربما الذنب كل الذنب كان النبل الروحي الذي يخص هذين الشخصين العجيبين.

العمل الفني: الفنان عبد الوهاب حمزة.



وعلى فكرة؛ لا أحد إطلاقاً يعرف هذه النقطة بدقة. وأنا أعرف فحسب أنه في ذاك الوقت عندما تعرفت بهذين العجوزين كانا مغرمين أحدهما بالآخر حتى الخبل.

فكل نظرة لهما وكل كلمة كانت تتألّق بالشوق القلبي واللطف المثير.

كانت دارهما مشرعة أبوابها دوماً لأي ضيف وكانا دوماً مستعدين لمشاطرة الضيف في كل ما هو مخزّن في المؤونة البيتية. يكفي أن يظهر في دارهما ضيف ما حتى يشرع العجوز على الفور بتبادل النظرات الخاطفة ذات المعنى. فكانت ميليتا تصعد إلى المطبخ وتعد من أطايب المأكولات اللذيذة. وأما الجد آرغيريس فكان عليه تحضير مائدة النبيذ والموالح والمأكولات المدخّنة.

ولأجل هذه الغاية كان يهبط إلى بيت المونة ويحضر من هناك ما لذ وطاب، وفي توزيعه على المائدة كان يحب شرح كيفية إعداد كل صحن.

- فهو كان يشرح: تقطّع قطعة الخنزير المدخن إلى قطع صغيرة وتأخذ قطعة من فخذ الخنزير وتوضع ليومين في نبيذ أحمر. وما إن تجد أن اللحم قد انتشى حتى تعلقه على عارضة في السقف وتدخنه.

ينبغي الإشارة إلى أن الجد آرغيريس كان معلماً خبيراً في تمليح الزيتون والكبر (نبات تُخَلل أزهاره وثماره) واختصاصياً في تصنيع وتحضير النبيذ وعرق اليانسون وبيت المونة كانت بحق مادة لفخره واعتزازه.

وأما فيما يخص ميليتا... فهي قصة معقدة:

ولدت في أسرة معلم مدرسة في القسطنطينية وكانت نساء القسطنطينية يشتهرن دوماً وبشيء من الافتخار بأنهن ربات منزل رائعات كما كن متعلمات بصورة رائعة يمكنكم أن تسألوا: كيف ذلك؟ كيف يحدث أن تصير فتاة من عائلة مثقفة زوجة فلاح؟

السؤال في حقيقته يثير الاهتمام. نحن مضطرون على ما يبدو أن نكشف عن مسيرة حياتها العسيرة بمجموعها.

عندما أتمت ميليتا المدرسة الداخلية التابعة للقديسة هيلانة والتي كانت الفتيات يتعلمن فيها اللغات والتاريخ والآداب اضطرت أسرتها إلى مغادرة تركيا بين عشية وضحاها. في عام (١٩٣٨م) هرب آلاف اليونانيين تاركين خلفهم كل الخير العميم: المنازل والحوانيت التجارية والمؤسسات. هربوا وهم ملاحقون من المطاردين وقضى كثيرٌ منهم ذبحاً وقتلاً مرعباً. وكل من سَلِمَ من هذا الهول استطاع أن يحمل معه قليلاً من الألبسة وقليلاً من النقود وبالطبع الكتاب المقدس. وهكذا هربت عائلة ميليتا مع الآخرين. هربوا إلى الوطن.

وجد أبوها عملاً بصفة مدرس في أثينا. وبعد مدّة وجيزة تمكّن من بناء دار صغيرة في منطقة ثيربا وعند ذاك صارت الأسرة تخطط لبيت المستقبل في تينوس الذي ورثته لاحقاً ميليتا من جدتها. وهنا خطب ميليتا فتى من أسرة جيدة وسرعان ما شعر والدها بالارتياح له ومنحاه ثقتهما وقررا إعطاءه ابنتهما الوحيدة وقبل عقد الزواج بمدّة قصيرة وحسب عادات وأعراف ذاك الزمن سجلوا الدار على اسم الصهر في حين استأجر العجوزان شقة، مباشرة في الطرف المواجه لدارهما.

استمرت الحياة بإيقاع جديد. بدا أن كل شيء كما لو كان يسير بصورة حسنة إلى أن صارت السيدة دينا تلاحظ أكثر فأكثر أن شيئاً ما ليس على ما يرام مع ابنتها.

اتخذت هذه السيدة قرارها ذات مرة وسألتها ماذا يجري معك يا ميليتا؟

أجابت الابنة: لا شيء يا أمي... واحمرَّ وجهها قائلة:

موضوع الأثاث المنزلي... لا شيء!

- أنا أرى يا ميليتا لن تخدعيني، انطقي! وحتى إذا كان هذا مصيبة حقيقية فإن الشخص الوحيد الذي يمكنه أن يساعدك هو أنا!

-ألقت ميليتا بنفسها عليها وهي تتشنج:

ماما.. أنا أتعس امرأة في عالمنا. زوجي مقامر وعندما يخسر فهو يبيع من البيت كل شيء. لقد باع فعلاً مجوهراتي بالكامل... وهذا ليس كل شيء، فمنذ مدّة رهن البيت في المصرف. وأموال الرهن التي حصل عليها خسرها أيضاً... أنا أخسر بيتي!

- مسّدت على رأسها وقالت لها: لا تبك يا بنتي اعتمدي علي وسوف أرتب كل شيء...! حاولت بالفعل ترتيب كل شيء. استدعت الصهر وأجرت معه استجواباً. في البداية لجأ إلى الكذب، بعد ذلك

تظاهر بأنه يذرف دموع الندم ولكن عندما اتّضح له أنهم لن يعطوه النقود وبكلمة بدلوه خلسة فهو قد أصبح قرمزي اللون من شدة الغضب وبدأ يتحدث معهم بلهجة لم يتوقعوها منه من قبل.

- أعلن: إياكم أن تأمروني! كل ما كان يمكن أخذه من ابنتكم قد أخذته فعلاً ولا شيء يمكن أن أنتظره منها.

فخذوها من هنا وإذا كنتم لا تريدون أن أرميها فإذن لاحقوا موضوع الأموال.

وعند ذاك التقط حموه البندقية من الجدار وأخذ يلحق به من خلال الكتفين وما كان من الصهر إلا اللجوء إلى التأوهات.

- صرخ العجوز لاهثاً: انقلع من هنا أيها السافل!

انقلع بحيث لا أراك هنا بعد الآن!

وهكذا ظلت ميليتا امرأة هجرها زوجها وذلك بعد ستة أشهر من عرسها. وعلى فكرة كانت فتاة جميلة وأقدم كثيرون يطلبون ودها للزواج، ولكن كثيراً منهم لم يكونوا يعودون عندما كانوا يعرفون أن العروس لا مهر لها وعند ذاك فكر والداها في الأمر بجدية.

- قالت والدتها: هل تعرفين يا بنيتي أنه ليس لك شيء هنا في تينوس سوى الأطلال. حاولي ألّا تقبلي أحداً من الخاطبين بصورة جدية. أم أنك أفلحت في الهيام بأحدهم!

- أجابت ميليتا وقد احمرَّت وجنتاها: يعجبني قليلاً القبطان.

- ماذا؟! فهو لا يملك شيئاً وهو فقير وفي الحقيقة أنت أيضاً لا تملكين شيئاً ومن أجل تكوين أسرة ثمة حاجات أساسية لذلك. لذا فإن مهنته تقلقني جدّيّاً. ولدى القباطنة كما يعرف الجميع زوجة في كل ميناء. كلا أنت بحاجة إلى زوج آخر غير هذا القبطان.

- يا أمي. عمري ثمانية عشر عاماً... الوقت كاف. سوف أجد من يحبني أنا بحدّ ذاتي وليس مهري.

- أين يتوافر أمثال هؤلاء الشبان؟ بودي أن أعرف؟

تساءلت العجوز وهي في حالة زفير.

ويا لها من مصادفة. تحقق الحلم بالطبع ليس ذاك الذي ترغب فيه الفتيات من أسرة كهذه وعلى فكرة كان إيجابياً عملياً ذا طباع حسنة، ولم يطلب شيئاً من ميليتا.

حدث هذا الأمر صيفاً عندما توجهت ميليتا وللمرة الأولى بعد الحصول على الطلاق إلى تينوس وذات مرة عندما كانت برفقة عدد من شباب القرية جلست في المقهى.

هنا لاحظت أن شاباً يجلس بجانبها لا يشارك في الحديث العام.

- سألته ميليتا بروح لطيفة: لماذا أنت حزين؟

- أجاب آرغيريس: لأنني منذ عدة أيام دفنت أمي.

- وافقت ميليتا: هذا لاشك مؤلم بالنسبة إليك ولكن والدك...

- والدي فارق الحياة عندما كان عمري ثلاثة أشهر.

- يا لك من مسكين تعيس وأخذت ميليتا تواسيه وهي تغطي يده بيدها:

لم يعد هناك ما يمكن النطق به وراء الطاولة إلا أنه حينما حان وقت الفراق والتوديع سأل آرغيريس:

- هل يمكنني في وقت ما لا على التعيين أن أحضر لك قليلاً من الفاكهة من حديقتي؟

- فقالت الفتاة وهي مدركة أن هذا ما هو إلا بداية لخطوة أكبر ولكن غامضة.لمَ تتعب نفسك؟

- أجاب ببساطة أود أن أشكرك على مشاركتك في قدري. إذن سأحضر!

لقد أحضر معه ما وعد به مرة ومرة ثانية وثالثة وفي المرة الرابعة أفلحت في أن تهمس في أذنه عند الباب.

- غداً سنذهب معاً مع الصديقات إلى عيد كنيسة «القديسين النزيهين» بالقرب من تريانداروس.

- وعدها بالقدوم.

غير أنه نسي أن يسألها في أيٍّ ساعة موعد اللقاء لذا قَدِمَ إلى الكنيسة مبكراً... وقف منتظراً، وأخذ يدوس الأرض ويفكّر ثم اتجه إلى الوهدة المجاورة كي يسقي القطيع وأما السلّتان المملوءتان بالفاكهة من الحديقة فقد تركهما هناك عند الباب.

أخذت العنزات تعدو مسرعة فرحة للقائه.

قدَّم لهن الماء من البئر ومن ثم أخرج من جيوبه التين المجفف ومسحه بكفيه وقال:

تعالوا إلي يا بناتي الصغيرات! التهمن الفاكهة مباشرة من يديه.

بعد ذلك أخذ بجمع الخضار وحمل كل هذا على البغل ثم أمسك الحيوان باللجام وتوجّه ثانية إلى ثغر القديسين النزيهين، ومن جديد لم ير أحداً في الكنيسة ولكن في هذه المرة فحسب كان قد تأخر وفي كل الأحوال سطعت الكنيسة وتلألأت بزخرفتها وزينتها. ففي كل مكان الورود وكانت الأيقونات مزخرفة بضفائر زهور الغار والورود البرية. تفحص آرغيريس كل شيء ولكن لم يجد سلاله.

هذا يعني أن ميليتا كانت هنا! لقد أدركت أنها هديته وقبلتها ربما تكون قد تركت له علامة ما. وقد تذكرت نظرته على حجر عند العتبة بالذات. لقد رفع آرغيريس الحجر وكانت تحته ورقة. فض الورقة وقرأ:

«لطفك أسر قلبي يا ميليتا وقد ضم الرسالة إلى صدره. القلب يدق مثل المجنون وكل خفقة يقرع ميليتا...».

في اليوم التالي ارتدى طقم الأحد وقبعة جديدة وانطلق كي يخطبها. بالطبع كان مضطرباً للغاية. هل هي نكتة: أن أخطب فتاة من أسرة كهذه!

ولدهشته استُقبِل بكل نبل. بعد أسبوع صارا مخطوبين هو وميليتا ومنذ تلك اللحظة بدأت بالنسبة إلى آرغيريس حياة جديدة مفعمة بالسعادة. بدا له الأمر في بعض الأحيان بعيداً عن الواقع فهل من المعقول أن تغمر آرغيريس زاربا مثل هذه السعادة؟ وهل كان يستحقها؟ أحبته ميليتا وأما والداها فقد انشغفا به بكل بساطة وللعلم كانا لطيفين معه إلى درجة أن ميليتا قد غارت على خطيبها منهما.

اشتكت ميليتا: إنهما أبواي وعليهما أن يحباني بالدرجة الأولى.

منذ أن تمت خطبتنا وحتى الآن إنهما أبواي أيضاً.

– أكدت السيدة دينا ذلك. هكذا هو. من الجيد أنك استطعت يا بنيتي أن تجدي الشخص المناسب لك وحتى إنني فكرت لماذا ليس محكوماً علي أن أمتلك ابناً.

– يا ماما أنت لم تفكري بشكل سليم.

وأخيراً تم العرس وعند ذاك انقضّت سعادة مخيفة على آرغيريس حتى إنّه اعتل ورقد في الفراش. تبيّن أن الحياة ليست قادرة على أن تمنحه أكثر من ذلك ولكن عندما أعلنت ميليتا أنها تنتظر مولوداً شعر بأنه الآن في السماء السابعة.

يا إلهي هل من المعقول أن يكون هذا الخبر صحيحاً وهل من المعقول أن أكون جديراً بمثل هذه السعادة شكراً لك يا عزيزتي.

– أنا ينبغي علي أن أشكرك أنت فلولاك ما كان ممكناً الحصول على طفل.

– طفل! إنه خبر يسبي العقل ويخبله.

بيد أن الطفل لم يولد. ففي تلك المدّة العيش في تينوس إنما كان يعني أن يكون جلوداً قوي التحمل.

ميليتا لم تكن قوية على التحمل ففي القسطنطينية التي ترعرعت فيها لم يعلموها في المجال المنزلي سوى ما هو الأكثر تأنقاً وتأدباً وهي كانت تعتز بدقة بالكتان الذي تحوكه وبروعة التطريز الذي تنجزه، ووقتذاك مثلما الحال في القرية في تينوس كانت مضطرة لحمل الماء من البئر

والخشب على ظهرها لأجل الطبخ والغسيل في الماء الجامد من النبع، وبعد كل هذا يلزم السير مشياً على الأقدام لعدة كيلو مترات إلى مدرسة الدير أورسولينوك حيث كانت تدرس البنات اللغة الفرنسية وكل هذا كان فوق طاقتها.

فقدت الطفل. يا لها من خسارة ميليتا هذه حتى إنها مرضت. لم تعد تأكل ولا تشرب ولا تنام. ستحل الساعة التي سيصبح المرض بالنسبة إليها مدمراً.

ولكن تعالوا لا نستبق الأحداث وبما أنني بدأت الحديث عن مرضها فأنا أطمئنكم للمرة الأولى. أنقذ الأمل ميليتا فالمسكينة حتى إنها حاولت تطمين الزوج.

- لقد قالت له: لا لزوم للقلق والاضطراب إلى هذه الدرجة. حياتنا كلها أمامنا وسيكون عندنا أطفال.

- وافق على هذا الكلام قائلاً: بالطبع سيكونون.

خذي قريتنا مثلاً: ما أكثر الأطفال الذين هلكوا عند الأهالي! فلا بأس إذا ولد أطفال آخرون. أصحاء.

- هل ترين وعندنا أيضاً سيكون أطفال جدد.

وهكذا هدؤوا بعضهم بعضاً مخبئين ألمهما في قاع النفس، وتألما وهما صامتان في حلكة الليل، وفي النهار كانا يعللان نفسيهما بالأماني بيد أن الرب لم يمنحهما طفلاً آخر. وعند ذاك كتما الألم في زاوية سحيقة من القلب، وببساطة استمرا في العيش وهما مغرمان أحدهما بالآخر. عاشا حياة مديدة وسعيدة وكانت سعادتهما هائلة مثل الكون نفسه وهكذا عاشا حتى بلغ الجد آرغيريس الثمانين.

- قال لها بمرارة: لا أستطيع أن أتصور أنني سأرحل عن الدنيا وأتركك وحيدة ماذا سيحل بك؟

- أجابته: في جميع الأحوال لن أستطيع العيش من دونك. من الأفضل أن أرحل عن الدنيا أيضاً كي نكون سوية مرة ثانية...

- لا تشوشيني بمثل هذه الأفكار! فضلاً عن هذا إن موتنا ليس في أيدينا. كل شيء يقرره الرب وحده!

ولكن تبين أن الرب أراد أن يعلِّم العالم مثال الحب، وأنَّ ثمة نهاية لكل شيء حتى أجمل ما في الوجود. انتهى كل شيء بصورة غير متوقعة إذ رغب الجد آرغيريس في أن يكون هو الأول في الرحيل عن الدنيا، وعندما مرضت ميليتا ارتعب العجوز رعباً مخيفاً فهي كانت قد تعرضت لمثل هذه الوعكة عندما أسقطت الطفل. وها هي ثانية توقفت عن الأكل والشرب والنوم.

في البداية لم يدرك مدى جدية الأمر، أخيراً رافقها إلى الطبيب، ولكن كان قد سبق السيف العذل، إذ إن المرض قد استفحل.

شرح الطبيب: زوجتك تعاني من فقدان الشهية السريرية للطعام ومع الأسف لا يمكنني المساعدة في شيء عليك بأخذها إلى طبيب نفسي!

شعر المسكين بالأذية. طبيب نفسي؟ إنه طبيب المجانين وزوجتي والحمد لله عقلها سليم.

- لا علاقة لمرض زوجتك بالجنون إطلاقاً.

أصر آرغيريس على أن يبرهن الطبيب له أن التوجه إلى الطبيب النفسي مسألة ضرورية.

كانت ميليتا تموت بعشقه وحتى عندما وافقت على تناول الطعام لفظت المعدة كل شيء على الفور سواء كان ما تناولته طعاما أم دواء قبيل وفاتها.

نقلوها إلى مشفى في سيروس، ولم يبرح آرغيريس زوجته ولا خطوة واحدة. كان المشفى مزدحماً فنام على بساط صغير بجانب سريرها.

وما إن فتحت عينيها حتى كان هو أول من رآته. مدت يديها إليه مباشرة وهو بدوره هبَّ واقفاً كي يعانقها. بعد ذلك بدأ يتوسل إليها:

- اشربي قليلاً من الحليب.

- أجابت: لا أستطيع.

- إذن أنا أيضاً سأمتنع عن الأكل. قال ذلك وهو مستاء.

بعد ذلك صاروا يطعمونها بالطريقة الصناعية، ولكن دون فائدة وقد بدأت ميليتا تفقد وزنها بصورة كارثية وتخور قواها وصارت نظرتها لا مبالية أكثر فأكثر، وآرغيريس وحده في هذا العالم كان يهتم بها.

قالت له: أنا أموت إنْ لم يكن اليوم فغداً.

ثمة فكرة واحدة تعذبني لمن أتركك كي تستند إليه؟ ومن سيدعمك ومن سيعتني بك؟

- أنت لن تموتي.. هل تسمعين؟

أنت لا يمكنك أن تموتي الآن في حين أننا سعداء حالياً!

- ومع ذلك سأموت وأنت ستبقى وحيداً مرة ثانية مثلما كان وقتذاك عندما التقيت بك.

عانقها وهو صامت وانهمرت الدموع من مقلتيه على شعرها الأشيب والمشعث وأما هي المنهوكة والهزيلة بسبب مرضها فقد همست:

حالما أموت تزوج على الفور! نعم! أنت تزوَّج وإلا لن أنعم بالهدوء في الدار الآخرة.

أجهشت بالبكاء وصار العنبر كله يبكي معها. فقد بكت الممرضات والأطباء

- قالوا له بشيء من الحسد يا لك من سعيد يا آرغيريس. بقي الحب الحقيقي الوحيد فحسب في هذا العالم وهو كان من نصيبك!

فارقت ميليتا الحياة بعد ثلاث ساعات من هذا الحديث، وفي أثناء غسلها لم ينبس آرغيريس ببنت شفة والدموع وحدها هي التي صارت تنهمر دون توقف من عينيه.

بعد ذلك رافق جسد الزوجة حتى تينوس حيثُ الكنيسة وهناك تُرِكَ الجثمان. كان متماسكاً وطلب من الجيران أن يرافقوه إلى الدار وهنا لم يأكل ولم يشرب شيئاً نهائياً، وفي حديث بين الجيران قرروا تركه وحيداً في الدار مدّة وجيزة كي يرتاح، وما إن صفقوا الباب حتى رمى آرغيريس نفسه على سرير الزوجية المشترك مع ميليتا وبدأ ينشج بصوت مسموع واستسلم لحزنه.

وفي أثناء الدفن ألقى بنفسه على جسد الزوجة الميت وصرخ وهو معانقاً إياه. انهضي يا ميليتا. افتحي عينيكِ.

ولثم الشفتين المتحجرتين.

صار الحضور يتوسل إليه أن يودع الجثمان كي يواروه التراب في حين شد إليه جثمان الزوجة أكثر فأكثر ورجا الجميع شاكياً:

ادفنوني معها. في كل الأحوال فأنا لن أعيش من دونها وأخيراً وبالإقناع اللطيف أمكن إبعاده عن جثمان الميت وعند ذاك فَقَدَ المشاعر. وعندما فتح عينيه همس:

- في القريب العاجل سألحق بها.

ظلَّ كسابق عهده سنتين كاملتين بمؤهلات ملموسة للعمل. ولكن العزلة كانت تدفعه من الدار.

ففي الصباح الباكر يمتطي البغلة، ويتجوَّل في أملاكه، ويقدِّم الحبوب للبقرات، ويسقي محبوبته العنزة، ويعزق الأرض، ويحضر للشتاء المملحات والمدخنات، ويجمع الزيتون وغيره. كان يعد ما يلزم وهاهو ذات مرة وعلى غير العادة يقع في غرام جارة له جديدة أرملة في الخمسين من العمر فجعل يترك المجال للنزوة بحماس الشباب، فكان يحمل لها الورود وأطايب الأكل وتشاطرها همومه وهي كانت تحكي له عن تعاستها.

قال آرغيريس لها: ميليتا محبوبتي كانت ملاكاً.

ردت: ميخايليس حبيبي كان كنزاً حقيقياً.

آه وهو يتنهد: ما الذي تفقده؟

آه وهي تتنهد: ما الذي يفقده؟

أكد قائلاً: كنت أود الموت معها.

ولكن في هذه المرة لم يكن هذا حقيقة، فالآن هو يريد العيش.

الآن يريد أن يكون سعيداً. كان يتذمر من وحدته وعزلته حتى إنه بدا له أنها تدرك ماذا وإلى أين، ارتدى المسكين طقم الأحد من أزمنة خطوبته مع ميليتا، ووضع القبعة على رأسه وانطلق إلى حيث سيخطب، وتوقَّع أنهم سيستقبلونه بفرح وسرور.

ما أفدح خطأه!!

- استغربت الأرملة. زواج؟ وما حاجتي له؟

وماذا سأقول لأولادي واخجلتاه؟

تمتم وهو مذهول: كنت أودُّ الأفضل.

- لندع كل شيء على حاله.

- فليكن! لندع كل شيء وهذا في واقع الأمر أفضل.

تناول قبّعته وبسرعة البرق اتّجه نحو الدار. كان كل شيء في الدار هادئاً. الساعة المعلقة وحدها هي التي تكاد تعد عزلته وتمدد آرغيريس في سرير بارد.

أخذ نفساً وتحول إلى جنبه الآخر. على أقل تقدير بذلت جهدي.

رقد مدة بلا حراك في الظلمة وهو يتأمل في قدره الغريب وقرر:

- على الأرجح لا تُعطى السعادة مرتين إلى ذات اليدين..!!

❁ ❁ ❁

نـص ...

أحوال قلب وطن

رشا الصالح

-١-

أكثر ضيماً من ضراوة منجل اليأس حينما يدبُّ صريره...

أكثـر جوعـاً من أزيز جندب البيادر حينمـا يصنع من صوت أمعائه نـداء ويغني ترانيم القمح بصوت صدّاح...

أكثـر هشيمـاً مـن لهيب حطـب أشعلته مـآذن الأوجـاع ونخرته عيـدان الفتـاوى بنصيب من الرماح...

أكثر من كل جادات الصراخ، ذاك الأنين لوطن تعرَّى وارتدى وجهه الجراح...

-٢-

يكـذب الصبح فـي الوصف، تحـت ثقل المآسي تـوزع الدمـوع مؤونة في عيـون الأقاحي وتمر اللحظات بيتاً بيتاً، وقافيةً قافيةً بشراسة أنياب ومخالب الضياع.

تحـت وقـع الفاجعـة يتدلّى طـرف زنـار الاحتضـار لتفاصيل الحـدث وكأنك مقـدم بأذرعك المفتوحـة على المجهـول بدهشة النهايات اللا منتهية، اللا معروفـة اللهفة، المتشدقة بالانتماء

العمل الفني: الفنانة منى المقداد.



لتفاصيل وطن، والامتنان دوماً لجذور ارتباطك بترابه حاملاً نقشه على ظهر استفساراتك، غير ناهض به من وداعك وداعه إلى مقبرة الآلام وعهر كابوسكما المباح.

لا حول ولا قوة لك بحيلة سوى تغذية الفضاء بالنحيب والتساؤلات التي بلا جدوى.

تنسى وينسى كيف تريد ملامسة وجهه وترطيب جلد مصابه بماء الحب الرقراق، وكأنك غير قادر على مسك عنق الزمان الذي يتخبط بخطواتك وخطواته، لتقولَ له قف عن دورانك الفضّاح، فوق طاحون الموت الذي يعصف بزهر الحب ويهدر نيازك اللون ويعتم طهر براعمه النوار ويدمي الأقاح.

-٣-

فاشل أنت في معاملة هذا النزيف في سعفة وطن، وتظنُّ أنك قادر على انتشاله لارتوائه بما يليق بهيبة تاريخه، بوقارة حضوره واحتضاره في تحدٍّ نصيبه من مكان يحتجز مساحته الشاسعة في صدرك، ويشرق نوره في سماء قلبك من الحنين والوفاء، مقترفاً رواية الحب والهيام لتنهض به من غيبوبته وتشقق جدران عرشه التي حمتك دهراً وبنت لك بيوتات اللقاءات والأفراح.

-٤-

منهزم أمامك وأمامه، تطرق أبواب أحزانه بكثير من الوجل، أحزان وطن صُلِبَ أبناؤه، سُمِّر على خشب المطامع، ودُحرجت فيه رؤوس الحقيقة كل صباح.

لم تنصت النداءات المقطوعة اللهفة لاستغاثة مناجاته، لخلاصه من مذاق كاسات الدم التي امتلأت بقداس جلجلته على مذبحة الشتيمة، وقبلة الخديعة، مقابل فلس الزناة ودراهم الطغاة.

جحـودٌ نصيبه، لـكل كتب تعليم الحب، التـي قادته إلى مصير النـزوح ومكائد الفضاءات في غزوهـا، مروّجـة لكل خبـر شر، وظفائر وجـده على ظهر غيـوم ورسائل سـوداء، حاملة مراكب الانكفـاء ضمناً عن بيارق الحق، ورافعة اسمه وطناً طاهـراً في ترانيم الغناء، فاسمه وطن يتّسع لحدود الفضاء أو أكثر، ملؤه شرايين المجرات أو أكثر، ملكوته العشق وحبه القلب هو السلاح.

-٥-

وطن تُقرأ أنباؤه في جريدة الصباح كل فجر بخطوط التوهم ولون احمرار العناوين، ينسلُّ ألمه مـن بين ثقوب الكلمات واللحظات لتدق هي على صـدرك، على أعصابك، عل شهامتك، على كل ناموس بك لينهض وتنهض له وبه وإليه.

لتقلب الوهم الطاغي، وتزيل القدر الدامي لتجعله آية تتلى في شرائع الأوطان.

ليصبـح العزيز الجبار بـك والمنتصر لحقه الرافع سلام مجده، غيَّبـه الكاتب بحبر مفردات الضـوء والنور، ناحراً ظلامه بمسك العنفوان، منشداً: سلامٌ عليك ولك أيُّها الوطن، وعلى ألمك الـذي دقَّ ناقوس الروح وفتـح للحقيقة منافذاً، وصـار اسمه وطن الشمس التـي لا تموت، تنتمي لاسمه كل الأسماء.

❁ ❁ ❁

إدفيك شيبوب
صوت المرأة التنويري
(١٩١٩-٢٠٠٢م)

عيسى فتوح

إدفيك جريديني شيبوب أديبة وشاعرة لبنانية رائدة في ميادين الأدب والشعر المنثور، والصحافة، والإذاعة والكتابة للأطفال...


المهندس توفيق شيبوب وإدفيك جريديني شيبوب في حفل زفافهما

ولدت في «الشويفات» في الأول من شباط عام (١٩١٩م)، وتلقّت دروسها في «الكلية الوطنية» في «الشويفات»، ثم تابعت دراستها مدة سنتين في «الجونيور كوليج» المعروفة باسم «كلية بيروت الجامعية»، وبعد تخرّجها سافرت مع أهلها إلى «البصرة» في العراق للعمل في التعليم، وهناك تعرّفت إلى المهندس اللبناني توفيق شيبوب، فتزوجته عام (١٩٤٠م)، وعادت معه إلى مدينة طرابلس «لبنان» حيث أنجبت ولديها «سرمد» و«سناء»، إلا أن الحياة العائلية التي نعمت بها لم تدم طويلاً، فقد قُتل زوجها على يد مجرم عام (١٩٤٤م)، فاضطرت إلى ترك طرابلس، والانتقال إلى بيروت للعمل من أجل تربية ولديها الصغيرين وتعليمهما. وفي بيروت أسست بمساعدة شكري الشماس (صديق زوجها)

روضة أطفال نموذجية. وبعد سنتين انصرفت إلى العمل الإعلامي، بمساعدة الأديبة جوليا طعمة دمشقية صاحبة مجلة «المرأة الجديدة» التي اكتشفت في صوتها نبرة إذاعية مميزة، وقد دام عملها في الإذاعة اللبنانية سبعة وثلاثين عاماً (١٩٤٦-١٩٨٣م).

في بداية الخمسينيات من القرن الماضي تابعت دراستها العليا، فانتسبت إلى الجامعة الأمريكية في بيروت، ونالت شهادة البكالوريوس في الأدب العربي بتفوق، ثم نالت عام (١٩٦٩م) شهادة الماجستير في الآداب بأطروحة عن «سعيد تقي الدين-حياته وأعماله الأدبية». في السنة نفسها التي تخرج فيها ابنها سرمد مهندساً معمارياً.

عملها في الإذاعة اللبنانية

حينما اكتشفت الأديبة جوليا طعمة دمشقية (١٨٨٠- ١٩٥٤م) نبرة صوتها المميزة، عرّفتها إلى مدير الإذاعة آنذاك محمد صبرا، فطلب منها تحضير برنامج إذاعي للأطفال كامتحان لها، فكان هذا البرنامج الخطوة الأولى في مسيرة الألف ميل مع الإعلام والإذاعة.

تنوع عملها في الإذاعة بين قراءة نشرات الأخبار، وتقديم برامج توعية للمرأة مثل «دنيا البيت» الذي استمر خمس عشرة سنة (١٩٦٤-١٩٧٩م)، ثم أصبح فيما بعد «مع الأسرة» واستمر حتى عام (١٩٨٣م).

لقيت برامجها الإذاعية صدىً واسعاً وطيباً، وتمتعت بتقدير الناس، حتى وصل صداها إلى الخارج، فاستضافها المجلس النسائي البريطاني عام (١٩٦٢م) مدة شهر، كما دعتها الحكومة الأمريكية عام (١٩٦٧م) مع منظمة النساء الأمريكيات في الإذاعة والتلفزيون لجولة دامت سبعين يوماً، ظهرت خلالها في أكثر من ستين مقابلة إذاعية وتلفزيونية...كما مثّلت لبنان والمجلس النسائي اللبناني، بعد أن انتسبت إليه، في عدة مؤتمرات دولية، وبفضل نشاطها الإعلامي الواسع، انتُخبت مدّة تسع سنوات متوالية، نائبة لجنة الإعلام في المجلس النسائي الدولي.

عملها في الصحافة

كذلك استهواها العمل في الصحافة، فتولت عام (١٩٥١م) رئاسة تحرير مجلة «صوت المرأة» التي كانت تصدر عن «جامعة نساء لبنان»، وبقيت في هذا المنصب حتى عام (١٩٥٨م)، وفي عام (١٩٦٠م) تولت رئاسة تحرير مجلة «دنيا المرأة» حتى عام (١٩٦٦م)، وقد رفعت في كلتا المجلتين شعار الدفاع عن حقوق المرأة في لبنان والوطن العربي.

آثارها الأدبية

للأديبة إدفيك شيبوب عدد من المؤلفات منها «بوح» الذي صدر عن دار الأحد في بيروت عام (١٩٤٥م)، وتضمن مجموعة من القصائد الوجدانية المتحررة من الوزن والقافية. قدَّم لها الشاعر الكبير سعيد عقل، كتاب «ذكرياتي مع جبران» الذي صدر عام (١٩٥٧م)، وتضمن معلومات تنشر أوَّل مرة عن علاقة جبران بالنحات اللبناني يوسف الحويك في أثناء إقامتهما في باريس (١٩٠٩-١٩١٠م) لدراسة فن الرسم والنحت على يد الفنان «رودان». وقد تُرجم هذا الكتاب إلى الفرنسية عام (١٩٩٥م) بعنوان «جبران في باريس» مرفقاً بكتاب «النبي»، وديوان «شوق» الذي صدر عام (١٩٦٢م)، وهو أيضاً مجموعة من القصائد الوجدانية المتحررة من الوزن والقافية، وكتاب «الحرف الشعبية في لبنان» (١٩٦٤م) ونال جائزة جمعية أصدقاء الكتاب في لبنان، وكتاب «شكري الشماس- حياة صراع وانتصار» (١٩٧١م) وأتى وفاءً وتقديراً للرجل العظيم الذي وقف إلى جانبها في مأساة مقتل زوجها، وساعدها في خطواتها الأولى في ميدان العمل، وكتاب «العنبر رقم ١٢» وهو مجموعة أقاصيص، وكتاب «سعيد تقي الدين- حياتها وأعماله الأدبية» (١٩٨٠م)، وكتاب «أجني من الشوك عنباً». وأخيراً كتاب «رسائل حب» الذي نشرته عام (١٩٩٧م) في طبعة فاخرة، وضم ثماني عشرة رسالة عاطفية، كتبها إليها أنطون سعادة زعيم الحزب السوري القومي الاجتماعي بين عامي (١٩٣٧ و١٩٣٨م)، حينما كانت معلمة في العراق، وكان قد تعرف إليها في صيف (١٩٣٧م) حين كانت تصطاف في بيت وديع مجاعص في بلدة الشويرة، «حيث تكررت مشاويرها على المنسرحات الخضراء، غير بعيد عن (العرزال) ملتقى العديد من النخبة، سواء أهل الفكر والسياسة أم الطلاب الناشئين...».

تقول إدفيك في مقدمة «رسائل حب»: «أذكر جيداً أنني مددت يدي إلى يده، ولم أرفع عيني إلى وجهه. أما هو فقد تمهل برهة يداعبني ويطلق نكاته... وفي عصر ذات يوم فاجأتني بنت عمته عفيفة مجاعص، صاحبة البيت الذي كنا نصطاف فيه في الشوير- بزيارة خاطفة، إذ أخرجت من عبها ورقة مطوية، ودفعتها إلي وانصرفت. أطبقت يدي على الرسالة، وارتميت على السرير ألهث، وقلبي يقرع صدري. كانت رسالته هذه بمنزلة الشرارة الأولى لحب صاعق نما وكبر بسرعة، وتوضّحت معالمه في الأسابيع اللاحقة».

وتقول: «كيف أصف أنطون سعادة كما عرفته صيف (١٩٣٧م)؟ شخصية فذّة تشع رجولة وذكاء، وسط هالة من المناقبية العالية والظرف... فهل يُعقل أن أمعن في التدلل، وقد فرط حبه

فـــي حضنـــي دفعة واحدة» لذا أجبت بـ:«نعم» على الرغم من كل ما حل بي من تساؤلات مبهمة، وكان واضحاً في حسي المرهف أن بيننا فروقاتٍ جذرية، وبأنني وحدي فتاته المختارة».

«تلاحقت لقاءاتنا في الشوير... لكأنه أمامي الآن، مسترسلاً في التخطيط لحياتنا المشتركة، وأنا غالباً مصغية في ارتباك، وعاجزة عن تحديد مشاعري نحوه بالسهولة التي فعل».

«ولما احتجَّت أمي على اجتماعاتنا، وقد أضحت مثار لغط العائلة وقلقها، صعد إلى أمي، وبكل بساطة واحترام طلب يدي منها، كما كلَّم أخي ميشال».

«كان ضنينـــاً على هذا الحب، يدافع عنه بكل مـــا ملك من حجة وبلاغة، وشق عليه عدم تجاوبي مع رغبته للبقاء في بيروت «كناموسه الخاص»، أنا بنت الجريديني اليافعة المحافظة، فـــي حمى عمي (زوج أمـــي) المسلم، وأمي قوية الشخصية. كم كنـــت أفتقر إلى القدرة على الأخذ برأي أقرره بنفسي!».

«فـــي ضوء هذه الخلفيـــات، ودّعته ورجعت إلى (البصرة) في العـــراق، مؤكدة له بإيماني العفـــوي، أنني لن أكـــون لسواه. سأنتظره وأصلي من أجلـــه، والمراسلة حتماً ستحلحل العقد القائمة بيننا».

«وتلاحقت رسائله إليَّ، حتى بلغت الثماني عشرة مؤرخة تباعاً بين الثاني من تشرين الأول (١٩٣٧م) والرابع عشر من نيسان من عام (١٩٣٨م)- كما هي مدرجة في هذا الكتاب- لكأنه كان سلفاً يعلم، أن مصيرها سيصبح يوماً ذا شأن».

«أما أنا، فلفرط سذاجتي عهد ذاك، أتلفت مسودات رسائلي إليه... لقد كنت أطلعه فيها علـــى ما دار ضمن العائلة من أحاديث عنه وعنـــا، ومعظمها اتسم بالولدنة والتصلب، مما لم يتناسب وما هو عليه من جدية ومقام».

كان أنطون سعادة الشخص الأول الذي فتح عينيها على الحب، وأراد أن يغدق عليها هذا الكـــم الهائل من العاطفـــة المرفقة بكم هائل من الأيديولوجيـــات، الأمر الذي أخافها، وهي الفتـــاة الصغيرة التي لم تتجـــاوز العشرين ربيعاً، فلم تستطع مجاراتـــه بهذا الدفق، أو بهذا البركان المتفجِّر حباً، ولذلك انتهت علاقتهما مع انتهاء عام (١٩٣٩م).

وإضافـــة إلى ما ذكرت من أعمالها الأدبيـــة، فقد أصدرت أربع روايات مترجمة عن اللغة الإنكليزيـــة هي: «الرائـــد» لبيرل باك، و«زوجة في الريف» لدوروتي فـــان دورين، و«البحر أم الجبل» لثلما هارينغتون بل، و«ليزا» لآنيا سيتون.

أدب الأطفال

تقول «إدفيك»: «الأطفال جنتي، وعالمي الذي أهرب إليه من وحشية العالم، لذلك عمدت إلى التوجه إليهم بفرح وبحب وبحنان الأمومة»، فأصدرت لهم عام (١٩٦٣م) كتاب «الطبيب الصغير»، وهو قصة تثقيفية تحكي عن القرية اللبنانية، وقد نال الكتاب جائزة «جمعية أصدقاء الكتاب» في لبنان، ثم كتاب «مكتبة الطفل» الذي ضم سبع قصص مصورة، و«مع الطبيعة»، وضم عشر قصص مصورة أيضاً، كما أصدرت ثمانية كتب للمطالعة، تضمن كل كتاب عشر قصص... ومعظم هذه القصص مستوحى من الحياة اليومية بأسلوب بسيط، بعيد عن الوعظ والإرشاد، ركزت فيه على القيم والمبادئ والأخلاق، وحب الأسرة والوطن.

أنشطتها الاجتماعية

أحبت «إدفيك» العمل الاجتماعي، ولاسيما العمل في سبيل المرأة العربية، فطالبت بحقوقها الشرعية في الإرث وفي المشاركة بالعمل السياسي، وحثتها على الثورة ضد التقاليد المظلمة التي تقيدها، فانتسبت إلى المجلس النسائي اللبناني، وكانت مسؤولة عن الإعلام فيه، كما كانت رئيس جمعية تشجيع الفنون في لبنان، ورئيس لجنة الثقافة الجنسية في جمعية تنظيم الأسرة، وضابط العلاقات العامة في مؤسسة التضامن للتعليم، ومثلت المجلس النسائي اللبناني في مؤتمر الاتحاد النسائي التونسي عام (١٩٦٠م)، وفي الحلقة الدراسية التي دعا إليها اتحاد نساء السودان في الخرطوم عام (١٩٧٤م)، واشتركت مع الوفد النسائي اللبناني في مؤتمر المجلس النسائي الدولي، منها المؤتمر الذي عقد في طهران عام (١٩٦٦م)، وفي بانكوك عام (١٩٧٠م)، حيث انتخبت نائب رئيس لجنة الإعلام للمجلس الدولي طوال تسع سنوات.

كما مثلت لبنان والشرق العربي في المؤتمر الدولي الأول للنساء في الإذاعة والتلفزيون الذي عقد في لندن عام (١٩٦٩م)، وشغلت منصب أحد أفراد الهيئة الإدارية لجمعية اللبنانيات الجامعيات، وترأست تحرير القسم العربي في مجلتها «الجامعية» التي كانت تصدر بثلاث لغات مرة كل عام...

كذلك حاضرت وأحيت عدداً كبيراً من الأمسيات الشعرية في لبنان وبعض أقطار العالم العربي، وأذكر أن «منتدى سكينة» الأدبي الذي كانت تقيمه السيدة ثريا الحافظ في منزلها بحي «المزرعة» في دمشق، دعاها في ربيع عام (١٩٦١م) لإحياء أمسية شعرية، حضرها جمهور كبير من الأدباء والشعراء والمثقفين، وقد قمت يومئذ بإلقاء كلمة ترحيبية بها وبالوفد الذي رافقها، وفيه الأديبة السيدة نورا نويهض حلواني صاحبة مجلة «دنيا المرأة» التي كانت إدفيك تتولى رئاسة تحريرها.

الأوسمة والدروع والجوائز التي نالتها

نالت السيدة إدفيك شيبوب عدداً وافراً من الأوسمة والدروع والجوائز التقديرية منها:

١- وسام المروءة والشرف عام (١٩٥٨م).

٢- وسام الأرز من رتبة فارس عام (١٩٦٨م).

٣- وسام الأرز من رتبة ضابط عام (١٩٨٥م).

٤- درع «علم الثقافة» من الحركة الثقافية في أنطلياس عام (١٩٩٧م).

٥- درع «أم العام» عام (١٩٩٩م).

٦- درع جمعية اللبنانيات الجامعيات عام (١٩٩٩م).

٧- جائزة جمعية أصدقاء الكتاب في لبنان عن كتابها «الطبيب الصغير» عام (١٩٦٣م).

٨- جائزة جمعية أصدقاء الكتاب في لبنان عن كتابها «الحرف الشعبية في لبنان» عام (١٩٦٤م).

٩- جائزة رئيس الجمهورية اللبنانية عن مجمل أعمالها الأدبية عام (١٩٧٤م).

عُرفت السيدة إدفيك شيبوب بأنها إنسانة جدية ونشيطة وملتزمة بعملها بحب يوازي حبها لولديها، لذلك كرّست نفسها للعمل والعائلة فحسب، وكانت تغتنم الفرص للتقدم والتطور وللإنتاج والكتابة... فإلى جانب كتب السير الذاتية، وكتب الأطفال، كانت تجد الوقت لترجمة روائع القصص والروايات العالمية إلى العربية، والمشاركة في المحاضرات والندوات والبرامج الإذاعية والتلفازية في لبنان والخارج.

أحبت القلم، وتصادقت معه إلى درجة أنه أصبح طيعاً بين أناملها، تعبِّر به عن مكنونات قلبها الذي أحرقته الفجيعة بزوجها الشهيد منذ فجر شبابها، كما في ديوانها «بوح» و«شوق».

وعلى الرغم من بلوغها الشيخوخة، فقد كانت تجد نفسها مستعدة لجعل قلمها يسير ويسير على الورق، ويسجل أفراحها وأحزانها ومآسيها وتجاربها في الحياة، وقد ظل رفيقها وصديقها وكاتم أسرارها حتى آخر نسمة من حياتها.

توفيت إدفيك في الثالث عشر من أيلول عام (٢٠٠٢م) وهي في الثالثة والثمانين من عمرها، تاركة ذكراً طيباً، وصدى واسعاً في الأوساط الأدبية والإعلامية.

الهندسة الكونية

م. فايز فوق العادة

إنَّ للحضارات الكونية، وفق العالم نيكولاي كارداشيف، ثلاثة أصناف رئيسية. تستنفد الحضارة من الصنف الأول طاقة كوكبها بما يهددها بالانقراض. إنها أدنى الحضارات الكونية. لعل هذا هو ما يحدث على كوكب الأرض الآن. تعتمد الحضارة من الصنف الثاني طاقة نجمها بشكل كامل. تتوحَّد الحضارات الكونية من الصنف الثالث في حضارة فائقة لتستجرَّ الطاقة من عدد كبير من النجوم. تطلق الشمس من الطاقة في ثانية ما يكفي كوكب الأرض وكرته الحية لمئتي ألف سنة. لا بد للحفاظ على كوكب الأرض من التوقّف عن هدر طاقته والتحوّل إلى طاقة الشمس. إذ ذاك ترتقي الكرة الحية الأرضية إلى مصاف الحضارات الكونية المتقدمة. يترافق ذلك مع تغيير بنيوي في عمق بيولوجيا الكرة الحية.

إذا فرضنا أنَّ إحدى الحضارات الكونية امتلكت الكفاءة والدافع لتطبيق التكنولوجيا الكونية، فما المدى الذي يستطيع مهندسو الكون الذهاب إليه في بناء مشاريعهم؟ وكيف سيبدو الكون بعد ذلك؟

تتوقف الإجابة عن هذا السؤال على تقدير سرعة انتشار الحضارة المتقدِّمة في الكون. إن أي محرك نووي كهربائي لمركبة فضائية يستطيع تحريكها بسرعة تساوي واحد بالمئة من سرعة الضوء هكذا تغطي المركبة مسافة سنة ضوئية واحدة في مئة عام. إن السنة الضوئية هي وحدة لقياس المسافات الكونية وتكافئ المسافة التي يقطعها الضوء في سنة زمنية كاملة مرتحلاً بسرعته المعهودة ثلاثمئة ألف كيلو متر في الثانية. تعادل السنة الضوئية نحو عشرة

مليون مليون كيلومتر إذا قلنا إن أحد النجوم يبعد خمسين سنة ضوئية عن الشمس فهذا يعني أن الضـوء المنطلق منه يصل الشمس في غضون خمسين سنة زمنية. يستطيع مهندسو الكون قطع مجـرة درب التبانة التي تنتمي إليها الشمس من أقصاها إلى أقصاها في غضون عشرة ملايين سنة أرضية. تمتد مجرة درب التبانة مئة ألف سنة ضوئية في الفضاء. إن المدة المذكورة صغيرة بالمقارنـة مع عمر المجرة وإن كانت طويلة جداً بالمقارنة مع عمر الحضارة التكنولوجية. نقبل على أي حال بهذه المدة الطويلة ونتساءل عما ستبدو عليه المجرة بعيد هذه الرحلة المديدة.

ما الذي يمكن أن تفعله حضارة متقدِّمة بمجرة ما بهدف الإفادة من المجرة أكثر ما يمكن فـي عملية توسعها؟ نستطيع في هذا السياق أن نعزو أي تشكيل نرصده في الكون إلى حضارة كونية فائقة طالما أن ذلك لا يناقض القوانين الفيزيائية المعروفة. يمكن لتلك الحضارة أن تغير المجموعات الكوكبية بعد إنجاز مشاريع متعددة. ترتكز هذه التصورات على ثلاث موضوعات. الموضوعـة الأولى: لا يستبعد أي شيء لأنه كبير جداً أو غير مألوف إلى درجة كبيرة، ويحتمل بنسبـة واحد بالمليون أنَّ حضارة كونية ما قـد حققت ذلك الشيء طالما بقي مقبولاً في أطر الفيزيـاء المعروفة. الموضوعة الثانية: يمكن للفكر البشري أن يتمثل التكنولوجيا المستخدمة فـي تنفيذ المشاريع الكونية وفق سوية التطور المتحققة علـى كوكب الأرض في مطلع القرن الحادي والعشرين. تقلل هذه الموضوعة من الإمكانات التكنولوجية الفعلية للحضارات الكونية الفائقـة. الموضوعة الثالثة: لا تشكل التكاليف عقبة أمام تنفيذ المشاريع الكونية، فكل ما هو ممكن سيتحقق في النهاية على يد كائنات كونية في أمكنة وأزمنة غير محددة.

يمكـن من حيث المبدأ استخـدام الموارد الكوكبية وطاقة الشمـس والنجوم بصورة عامة بأجـدى طريقـة لتوفير أوسـع حيز للحياة. في حالـة كوكب الأرض مثلاً، يمكـن أن تنفذ كل المشاريـع الكوكبيـة بتطوير التكنولوجيـا الراهنة دون الحاجة إلى قفـزات كيفية، أي انتظار تغييـرات جذرية في الفيزياء. نستطيع مثلاً تفكيك أكبر كوكب في المجموعة الشمسية وأقلها إفادة لنا: المشتري، وذلك بهدف بناء قشرة كروية تحيط بالشمس وعلى بعد قليل من الأرض. يستغرق تنفيذ هذا المشروع نحو مليون سنة. لن تشكل مادة هذه القشرة هيكلاً صلباً، ذلك أن وجـود هيكل صلب حول أي نجم مستحيل من وجهة النظر الميكانيكية. لا تبدو الآن مستحيلة فكـرة تفكيك كل الكواكب. ينفـق في كل عام أكثر من كيلومتر مكعب من المادة الخام لأهداف اقتصاديـة. ومن ثمَّ سيؤدي توسع النشاط الاقتصادي على الأرض إلى استهلاك جزء كبير من الكوكـب. هكذا يجب أن تدفع الحركـة الاقتصادية باتجاه الفضاء. وعوضاً عن استنفاد كوكب الأرض، يأتي المهندسون الكونيون على كوكب آخر.

كيــف يمكن أن تفيد الإنسانية من تفكيك كوكــب المشتري؟ قد تحمي الغلالة الناجمة عن التفكيــك كوكب الأرض مــن الشظايا الكونية التائهــة في الفضاء. هذا إضافــةً إلى أن موت الشمــس فــي غضون خمسة آلاف مليون سنة من الآن سيخلّــف جثة كونية هامدة لا تطلق من الطاقــة إلا النزر اليسيــر. تستطيع غلالة المشتري حجز هذه الطاقــة لصالح كوكب الأرض. إذا بــادر المهندسون الكونيون إلى تفكيــك كوكب عطارد فيمكن أن تجمع مادته في هيئة قبعة نصــف كروية تدور حــول الشمس في دور زمني معيــن ما يؤدي إلى حجب نــور الشمس عن الفضاء الكوني بإيقاع محدد والسماح له بالمرور بين حجابين متتاليين. إن بمقدور المهندسين الكونييــن ضبط هــذه المتتالية من أحداث الإظلام والإضاءة بما يطابــق رسالة كونية مشفَّرة يستمــر إصدارها إلى أعماق الكون للإبلاغ عن وجودنا. ربما يكتشف المهندسون الكونيون شح المادة الكوكبية في المجرة فيتحولون إلى مادة النجوم نفسها. أما الطريقة التي سيتبعونها فهي وضع النجوم في مسارات اصطدام بالنسبة إلى بعضها. ما سيحدث بعد الاصطدام أن النجوم ستلقــي بكميات كبيرة من المادة في الفضاء ستتكاثف بعدئذ وتغدو صالحة للاستخدام. أو أن النجوم ستندمج بعد الاصطدام لتكوين نجم عملاق. على أي حال، إن نجماً كبيراً سيتخلَّف في النهايــة وسيقطع هذا النجم مراحل حــرق وقوده النووي بسرعة هائلة مقارنة بالنجوم الأصغر وسيقذف بالمادة إلى الفضاء في نهاية حياته. تتميز المجرة المأهولة بحضارات فائقة ثابرت علــى ممارسة مثل هذه النشاطات لأوقات طويلة مقارنة مع مجرة بكر بالمواصفات الفيزيائية الآتية: أولاً: إشعاع مركَّز في مجال الأشعة تحت الحمراء. ثانياً: كثافة كبيرة للمادة بين النجوم. ثالثــاً: اصطدامــات متواترة بين النجوم. رابعــاً: نسبة كبيرة واستثنائية مــن النجوم العملاقة قصيــرة الحيــاة ونقص واضح في النجوم الصغيرة مثل الشمســ. إن هناك أنواعاً من النجوم تعــرف في النجوم النابضة تطلق كميات كبيرة من الطاقة في أدوار زمنية بالغة الدقة. نتساءل هنــا فيما إذا كانت الحضــارات الكونية المتقدِّمة تستخدم هذه النجــوم كمنارات إرشاد عبر الفضــاء الكوني المظلم؟ أيعقل أن تكون بعض تلك النجوم قد وجدت أثر النشاط التكنولوجي المتقدِّم لعدد من تلك الحضارات؟

مضى على تشكل الشمس نحو خمسة آلاف مليون سنة ولا زالت أمامها مدة مماثلة تعيشها. ينفــد الوقود النووي من باطن الشمســ بعد تلك المدة فتتمدد وتأتــي على كل الكواكب حتى المريــخ. تدور الأرض إذ ذاك حول مركز الشمس وتحت سطحها بنحو عشرة ملايين كيلومتر. أمــا الكواكب الخارجية بدءاً من المشتــري فتقع تحت تأثير الريح الشمسية المدمرة. ما الذي يمكــن أن يفعله المهندسون الكونيون في ذلــك المستقبل البعيد؟ يضغط القسم المحيطي من

الشمس الهيدروجين في نواتها محوِّلاً إياه إلى هليوم وتنطلق على أثر ذلك طاقة هائلة تغذي حياة المجموعة الشمسية. تنتهي حياة الشمس بنفاد الهيدروجين من نواتها. يمكن للمهندسين الكونيين حقن نواة الشمس بالهيدروجين من جديد وذلك بدفع الهيدروجين من القسم المحيطي من الشمس نحو نواتها. يتم ذلك بتطويق الشمس بكل مخزون الأرض من الأجهزة النووية التي يؤدي انفجارها المتزامن إلى إنجاز عملية الحقن المطلوبة. في سياق آخر يمكن للمهندسين الكونيين استثمار المخزون الطبيعي من الهيدروجين في الكرة الأرضية وتحويله إلى طاقة لدفع الأرض بعيداً عن الشمس عبر الفضاء الكوني المظلم بحثاً عن نجم فتي توضع الأرض حوله وتصبح تابعة له. يمكن للقمر أن يكون بديلاً عن الأرض في مثل هذه الرحلة الطويلة.

إنَّ هناك مخاطر جمة يتعرض لها المهندسون الكونيون. يقع النشاط الشمسي في مقدمة تلك المخاطر. تطلق الشمس وبشكل مستمر دفقات من الجسيمات المشحونة في كل الاتجاهات. تعرف الظاهرة باسم الريح الشمسية. يحدث في بعض الأحيان أن يكون الإطلاق عنيفاً جداً إلى درجة أنه يقتلع حيزاً من سطح الشمس ويرميه في الفضاء. تتحول الظاهرة إذ ذاك إلى ما يعرف بالشواظ الشمسي. إنَّ الشواظ الشمسي خطر جداً على حياة رواد الفضاء. مهما كانت الاحتياطات المتخذة في بزاتهم الفضائية، فقد يؤدي تعرضهم للشواظ الشمسي إلى أذيّات كبيرة. حدث في آب من عام (١٩٧٢م) شواظ هائل دفع بكميات مروعة من الجسيمات المشحونة ذات الطاقات العالية إلى الفضاء. لم يلاحظ شواظ مماثل لأكثر من (١٣٠) سنة خلت. لحسن الحظ كان الفضاء القريب من الأرض خالياً من رواد الفضاء عند حدوث الشواظ فقد كانت الرحلة القمرية أبولو (١٦) قد انتهت توّاً ولـمّا تبدأ الرحلة التالية أبولو (١٧). لا يستطيع العلماء الركون على الدوام إلى المصادفات السعيدة لحماية رواد الفضاء، لاسيّما منهم من يقومون بتحليقات حرة بالقرب من مركباتهم.

اتبع العلماء خطة علمية دقيقة للتنبؤ بكل الاحتمالات المستقبلية لحدوث الشواظ الشمسي. تؤثر الطاقة العالية التي تخترق الغلاف الجوي في ذرات الآزوت محولة إياها إلى ذرات الفحم (١٤). يتحلل نظير الفحم هذا ببطء إلى أن تختفي نصف الكمية الموجودة منه في غضون (٥٧٣٠) سنة. وعلى الرغم من عملية التحلل هذه، فإن الغلاف الجوي يزود وعلى الدوام بكميات جديدة من الفحم (١٤) بما يؤدي إلى خلق نوع من التوازن. تمتص النباتات غاز الفحم من الغلاف الجوي لتحوِّله إلى مركبات مفيدة لحيلتها. يحتوي هذا الغاز على نتف ضئيلة من العنصر المشع الفحم (١٤) يثبت هذا الفحم في أنسجة النباتات ومنها الأشجار. تنمو الأشجار كما هو معلوم بإضافة حلقات متمركزة في جذوعها. إن مضي الوقت كفيل بتخفيض كمية الفحم

(١٤) فــي حلقات الأشجار... كلما كانت الشجرة أقــدم كان محتواها من هذا العنصر أقل... يقــوم العلماء بتحليل حلقــات الأشجار. إن كان المحتوى النسبي لإحــدى الحلقات من الفحم (١٤) أكبر من المتوسط، استنتج العلماء أن حدثاً كونياً قد أدى ولاشك إلى زيادة نسبة العنصر المذكــور في الغلاف الجوي. يأخذ العلماء في الحسبان العمر المقدّر للحلقة من الشجرة قيد الدراســة. لا بد من إجــراء مقارنة بين محتوى الحلقة من الفحــم المشع (١٤) ومحتواها من الفحم العــادي (١٢). تؤدي انفجارات النجوم الهائلة البعيــدة المعروفة بالمتجددات الجبارة بدورها إلى زيادة العنصر المشع الفحم (١٤). المتجدد الجبار هو ميتة لنجم كبير الكتلة يدفع إلــى الفضاء بموجات ضغــط رهيبة وكميات هائلة من الجسيمات التــي تؤثر فيما حولها إلى مسافات بعيدة. يضيء المتجدد الجبار أحياناً مجرة بأكملها. يذهب بعض الفلكيين إلى أن بعض أنواع المتجددات الجبارة العنيفة قد تجعل الحياة مستحيلة ضمن المجرة التي تنفجر فيها... اكتشف متجدد جبار في أواخر القرن التاسع عشر في مجرة الأندروميدا التي تبعد عن مجرة درب التبانة مليونين ومئتي ألف سنة ضوئية. يقدر العلماء أن هذا المتجدد لو حدث في مجرة درب التبانــة لأضاء سماء الأرض في الليل لسنوات طويلة ولبدا للعين المجردة في النهار. إننا لا نعــرف تواتــر المتجددات الجبارة، لكننا نعرف ما حدث منها فــي السنوات الألف الماضية ونعــرف أنها نادرة الحدوث. هكذا إذا حدد العلماء سنــة معينة لزيادة الفحم المشع (١٤) في إحدى حلقات شجرة مدروسة، وكانت تلك السنة خالية من أحداث المتجددات الجبارة فلا شك أن شواظــاً شمسياً هي السبــب. هكذا يتمكن العلماء من استقراء نمط إحصائي لتواتر أحداث الشواظ الشمسي. يحتاج ذلك إلى مدة زمنية طويلة جداً.

المراجع

1- Cosmic Engineers,Clifford D. Simak, 1950 , Gnome Press.

2- INFINITE IN all DIRECTIONS,Freeman Dyson,1988,Harper & Row.

3- Cosmology For The Curious, Delia Perlov;, Alex Vilenkin,2017,springer.

٤- أزمة الطاقة والدراسات الكونية، ميكزيسلو توبة، ترجمة: فايز فوق العادة، دار المعرفة، ١٩٩٢م.

قمر فيروز

د. أحمد زياد محبك

غنت فيروز للقمر، مثلما غنى له كثير من المطربين والمطربات، فهل كان لغنائها للقمر صوت مختلف؟ هل تملك أغنياتها خصوصية ما؟ ما المعاني التي حملتها أغنياتها؟ ما المواقف التي عبَّرت عنها؟ ما علاقتها ببيئتها والعالم والحياة؟

* * *

تغنّى العشاق والشعراء والمطربون بالقمر، وغنَّوْا له، وأنشدوه أجمل أشعارهم وألحانهم، وكان لكل منهم نظرته إلى القمر، وموقفه منه، وكان القمر عند أكثرهم شبيه الحبيب، أو كان الحبيب شبيه القمر، وهذا كثير في الشعر والغناء، فالقمر والحبيب متشابهان في البهاء والجمال والوضاءة والسمو، وكل منهما لا يُطال صعب المنال، ولكل منهما يخفق الفؤاد، ولأجلهما يحلو السهر. ولكن، لأغنيات فيروز تميُّز وخصوصية، فهي لا تغني جمال القمر وحده، بل تتغنى به وبعلاقته مع الناس والريف والطبيعة، وهو عندها ليس شبيه الحبيب فحسب، بل هو إطلالة على الكون كله، وهو رفيق السهر، وسمير القرويين، وراوي أخبارهم.

القمر عند فيروز ليس مجرد قمر يسكن الفضاء بعيداً عن الناس، وليس مجرد فكرة أو رمز، وإنما هو قمر الريف والبشر والعشاق والصبايا، ينزل إلى الناس ويسمر معهم، يتلصّص عليهم، يسمع حكاياتهم ويرويها للناس، ويعيش معهم، كأنه واحد منهم، وهم يفاخرون به، وهو ينزل إليهم، ويهيم وجداً بالحسناوات، يعشقهن، وهن يبادلنه حباً بحب، وهو كالعادة



أيضاً يشبه الحبيب، وإليه يشكو العاشق حبه ووجده، أو إليه تبوح الصبية بشوقها إلى حبيبها وهيامها به، ولا تخجل من البوح، لأنها صادقة في حبها، ولأنها عفوية في صدقها.

وبالإضافة إلى ذلك كله، وهو الأهم، يمتلك القمر في أغنيات فيروز بعداً إنسانياً، فهو رسول الحب بين العشاق، وهو دعوة إلى السلام، فهو يرسل نوره إلى الناس كافة، ليعيشوا حياة أجمل، ولكنهم في شُغُل عنه، فهم لاهون بما بينهم من حرب واقتتال.

ذكر الشعراء العرب جميعاً القمر في أشعارهم، ولكن ذكره كان في سياق الغزل والحب، وقد ذكروه ليشبِّهوا به الحبيب، ونادراً ما كان القدماء يخصونه بقصيدة له وحده، يكون هو الموضوع فيها، ويكون موضع التغنِّي به والغناء له، ولكن هذا ما ظهر في الشعر الحديث، ولا سيما في أغنيات فيروز، ولم يعد مجرد مشبه به، يشبه الحبيب أو الحبيب يشبهه.

القمر والريف

القمر هو ابن الريف، يراه القرويون، ويستمتعون بمرآه، يسهرون في نوره الهادئ، ويأنسون به، ويسقون زرعهم في الليالي المقمرة، وهو يطل عليهم بدراً، ويقيمون أفراحهم في ضوئه، وفي خيمته البيضاء يلتقي العشاق، في حين لا يراه أبناء المدينة إلا عندما يعلو في السماء، وهم لا يرونه إلا من بين العمارات الشاهقة، ووسط الضجيج والصخب، وهو يظهر في المدينة شاحباً باهتاً، يخجل ضوءه أمام أضواء الشوارع والمحلات المتوهجة. ولذلك من الطبيعي أن يغنّي له أهل الريف وأن يمجّدوه، ومن الطبيعي أن يكون له في الريف خصوصية تميزه من قمر المدينة. وتحمل هذه المعاني أغنية عنوانها «جارة القمر»، تقول كلماتها:

نحنا والقمر جيران	بيته خلف تلالنا
بيطلع من قبالنا	يسمع الألحان
عارف مواعيدنا	وتارك بقرميدنا
أجمل الألحان	نحنا والقمر جيران
ويا ما سهرنا معه	بليل الهنا مع النهدات
ويا ما على مطلعه	شرحنا الهوى غوى حكايات
نحنا والقمر جيران	لما طل وزارنا
ع قناطر دارنا	رشرش المرجان
يا جارة القمر	يا أحلى غنيه
يا جارة القمر	موجي بها السهريه
غناني وذكر	حب وسهر
ليل الهوى	سهراتك يا جارة القمر

والأغنية تشدو بها صبية، متغنّية بمجاورتها القمر، وفي النهاية تخاطبها الجوقة، مما يمنح النص حواراً يغنيه، وهي تعبِّر عن براءة طفولية، تتجاوز مفهوم الجغرافيا والعلم والفهم الموضوعي، إلى الإدراك الفني الجمالي العفوي، بل الأوّلي، وهي لا تتغنى بضمير المتكلم الفرد، إنما بضمير جماعة المتكلمين، لتعبر عن وعي جماعي، وحس عام، يجعل شعورها أكثر صدقاً وجمالاً، وعي جماعي ريفي، يرتبط بالطبيعة، ويتغنّى بها. وهي تؤكد سعادة أهل الريف ببزوغ القمر، فهو يزورهم في ليل المسرات، ليزيد من سرورهم، ويمنحهم الجمال والحبور والمرجان، فالقمر أنيس الليالي، وشريك الفلاحين في الفرح، ومانح الجمال الحر الطليق، وتتدخل الجوقة لتدعو الصبية إلى الاستمرار في الغناء والمرح لتملأ الليل سهراً وحباً وذكرى، وما صوت الجوقة إلا صوت القرويين. وتظهر البراءة واضحة في رؤية الصبية للقمر وعيشها معه، فهي تنظر إلى القمر على أنه واحد من البشر الذين يسكنون الطبيعة قريباً من أهل الريف، يشاركهم حياتهم فرحاً وحباً ويمنحهم الغناء والحب والجمال.

ويظهــر القمر ابن الريف في أغنيـــة أخرى، عنوانها «يا قمر على دارتنا»، وهي للأخوين رحباني:

يا قمر على دارتنا	يا حكاية سهرتنا
يا اللي فتنتنا	حلوة يا جارتنا
يا قمر على دارتنا	ع تلالك ليلتنا
رقصة حملتنا	وصوبك أخدتنا
شفناك ميلنا	بها الليل وسألنا
تاريك حابينا	وما بتقول شو زعلنا
والقمر على دارتنا	حكاياته بسهرتنا
رقصة حملتنا	وصوبه أخدتنا

والأغنية على لســان صبية، وهي تناجي القمر، متغنية بإطلالته على الديار، وقد غدا حكايــة السهرة، وتبوح له بأنها رأته فمالت نحوه، وقــد عرفت أنه يحبها، فحزنت لأنه لم يخبرهــا بذلك، وتتغنى ثانيــة بإطلالته، وتؤكد أن حكاياته ستكون فــي السهرة. والصبية تبتهــج بإطلالة القمر، وتعبِّر عن فرحها بإطلالته، وتعتــرف بإسراعها نحوه، لتشارك في الرقصـــة التي قادتهـــا إليه، وتفرح بحبه لهـــا، وتتألم لأنه لم يخبرهـــا، وتؤكد فرحها به، وترحب بحكاياته.

وقــد يكون صوت الصبية هو صوت القريــة كلها، أو صوت الأرض نفسها، وفي الحالات كلهــا تعبر الأغنية عــن فرحة قوامها ابتهاج الأنثى بحضور الذكــر، ويتمثل في القمر، رمز الذكورة والحب، وهذا التغني عفوي وجميل وبريء، قوامه البوح والتصريح والترحيب الحار، ولا مواربة فيه ولا خجل، لأنه عفوي وصادق، وموجّه إلى القمر، لا إلى شخص محدد، والقمر جــزء من الكون، وعنصر من عناصــر الطبيعة. والذي يساعد على هــذا البوح والاعتراف الجميــل استعمـــال ضمير جماعة المتكلمين، وليس ضمير المتكلمـــة، مما يعني أن الصوت صوت جماعي، يمكن أن يكون صوت الريف كله، وليس صوت صبية بعينها.

وفــي أغنية ثالثة تظهر علاقة الناس في الريــف بالقمر، وهي علاقة حب ومرح طفولي بريء، قوامها الارتباط بالطبيعة والانتماء إليها والتعلق بها، وكلمات الأغنية:

ياقمر ضوي ع الشجر	ويا شجر بالسهر لوح للقمر
يا قمر يا قمر	لشو بتطلع ياقمر
لولا تقعد تتسمع	من خلف الوراق
مش أحسن ما تقوم تطلع	وتفضح العشاق
وتضوي وتكشف صور	ونبكي ويشيع الخبر
أحلى تضلك قمر صغير	لشو تكبر ياقمر
سافرت كتير وضويت	وعمرك كله راح
لولا بتلاقي لك شي بيت	وبتقعد ترتاح
وهالعيشة إل كلا سفر	بكره بتجيب لك ضجر
خلينا نشتاق عليك	غب لك سنة يا قمر

والخطاب في الأغنية موجّه إلى القمر، وهو على لسان صبية أيضاً، تشاركها فيه الجوقة، مما يمنح الخطاب بعداً ريفياً جماعياً يحمل صوت الناس في القرية، وفيه رجاء أن يبقى صغيراً، أو أن يغيب سنة، لأنه يطلع ويضيء للناس، فيكشف سهرهم، ويذيع أسرارهم، ويحاول الخطاب أن يقنع القمر بالعدول عن هذه المهمة بخداعه، فمن يخاطبه مشفق عليه من السفر والسطوع كل ليلة وضياع العمر، وليس له مستقر ولا بيت، والأحرى به أن يرتاح قليلاً من حياة السفر الدائم، ولذلك تدعوه الأغنية إلى أن يرتاح سنة. فالقرية هي قرية حب وسهر ومرح وشباب، وسطوع القمر يفضحها، ويكشف أسرارها، ولذلك تريده ألا يظهر، ولكن هل هذه الإرادة حقيقية؟ هي في الواقع مجرد دعابة، وعلى العكس، فالأغنية تمجد دور القمر، وتُسَرّ به، وتريد له أن يسطع ويذيع الخبر، بل تريده أن يكون شاهداً على المرح والحب والفرح، ولكنها تستعمل أسلوب الاستنكار للتغني بما يقوم به القمر من طلوع وإذاعة الخبر، والتحريض عليه، وعلى الرغم من أن الأغنية تكرر موقف أهل الريف من القمر، فإنها تكرره بصيغة جديدة، وعبر رؤية جديدة، قوامها الدعابة، والطلب إليه أن يغيب سنة، وهي تعرف أنه لا يمكن أن يغيب.

القمر صديق الطفولة

في الريف الجميل يولد الطفل مع القمر، وينشأ في ضوئه، فإذا عمره هو عمر القمر، يشاركه ذكرياته، وهذا ما تعبر عنه أغنية عنوانها «يا قمر أنا وياك»، تقول كلماتها:

يا قمر أنا وياك صحبة من زغرنا
حبينا قمرنا وعشنا أنا وياك
ويا ما أنا وياك لوّنا سمانا
وزرعنا هوانا يا قمر أنا وياك
خطر الهوى ع العين والحلو ناطرنا
ضحكوا قناطرنا بالورد ع الميلين
والحكي حكي وع البال قصص الهوى تنقال
خطر الهوى بالدار قالوا لنا أوعى
بكره الدنيا بتوعى ع سرار منا سرار
قصص وقصص تنقال حلم ولفي ع البال

تتغنى الصبية بأيام الطفولة وصحبتها للقمر، وقد اشتركت والقمر في حب الطبيعة، وبالقدرة الخلاقة على تلوين الكون وخلقه وفق أهواء الطفولة ومرحها ودعاباتها البريئة، وصحبة القمر مستمرة، فلا يزال صاحباً وصديقاً منذ الصغر، وهو يشكل مع الصبية التي تتغنى بالحب ثنائية لا تنفصل، مما يدل على توحد مع الطبيعة وعالمها السحري الجميل.

وعندما يحضر الهوى يجرّ خطواته تزهر الطبيعة وتخضر حتى قناطر الحجر وتضحك، مما يعني امتلاء الكون بالحياة بفضل الحب، وتمتلئ الدنيا بقصص الحب وحكاياته التي تتناقل، ويظل القمر صديق الصبا منذ الصغر وشاهداً على الحب، وتمتاز هذه الصحبة بالدوام والاستمرار، مما يدل على استمرار البراءة، لأن معظم أشكال الصداقة تتشتت مع الأيام بسبب التعلق بالمادة، وهذا الشكل من دوام الصداقة لا يتحقق إلا في إطار الريف النقي البريء.

القمر وقسوة الواقع

تعبِّر بعض الأغنيات للقمر عن قسوة الواقع، ومرارة المعاناة في بعد القمر، وما القمر هنا إلا الحبيب الذي هاجر مرتحلاً، وترك الحبيبة في شوق إليه، وهي لا تريده أن يهاجر، ويكفيها أن يعيش بقربها، وهي لا تريد ذهباً ولا أموالاً، وهذا ما تعبر عنه أغنية عنوانها «على بالي غنِّي لك ياقمر»، تقول كلماتها:

عابالي عابالي عابالي — عابالي لاقيك يا قمر
عا بالي أجي لك لحالي — غنيلك تا يحلا السهر
عابالي عابالي — يا صفو الليالي
عا بالي أجي لك لحالي — غنيلك تايحلا السهر
عابالي غنيلك حبيبي — غنية ليالي الهوى
ويهب الهوا يا حبيبي — سلملي يا هبوب الهوا
يا هبوب الهوا يا هوا — رجع ليالينا سوى
وإن كنّو مش راجع حبيبي — ياهوا ودّي لي خبر
ياسجرا عباب الحبايب — مشتلقا واللون ليلكي
ورح نتكي عباب الحبايب — مطرح ما البنفسج بكي
وبغني غني لكي — غني مليانى بكي
يا ريتو ما كان في مراكب — يا ريتو ما كان في سفر
لا بدي أساور وعقودي — ولا بدي شالات القصب
ولا بدي خواتم جديدي — حبيبي الدهب يا دهب
حبيبي يا ورد وعنب — منديلي من دموع وعتب
وإن كنّو مش راجع حبيبي — ياهوا ودّي لي خبر

وتدل الأغنية على رغبة جامحة لدى الصبية في لقاء الحبيب والغناء له والسهر معه ليحلو العيش وتطيب الحياة، وهي لا تريد له الرحيل ولا السفر، ولا تريد الذهب ولا الحرير، فالحبيب هو الذهب، وتتمنى لو أن المراكب لم توجد، ولم يوجد السفر، وهي أمنية طفولية بريئة، وتدل الأغنية على تعلق بالحياة وتمسك بالحبيب، ورفض للمعطيات المادية ورفض للسفر، وتؤكد أن الحياة لا تحلو مع الأساور ولا الذهب، إنما تحلو مع الحبيب، وهي تحمل في طياتها معاني البراءة والنقاء والتعلق بقيم الحب والحياة العفوية البريئة الصادقة، وتؤكد أن الحياة الحق هي الحياة مع الحبيب، وتكشف الأغنية بصورة غير مباشرة عن قهر داخلي ومعاناة قاسية بسبب بعد الحبيب، وعلى الرغم من عمق هذه المعاناة فإن الأغنية لا تبوح بهذه المعاناة ولا تعترف بها، بل يمكن استشفافها من خلال تأكيد الرغبة في لقاء الحبيب

والعيش معه ورفض السفر والمراكب، والأغنية تلح على الرغبة في الحب والحياة، وتتغنى بها ، ولذلك يبدو الغناء للحب والحياة ولقاء الحبيب بالحبيب أقوى من النوح والبكاء وترديد معاني البعد والفراق، بل إن الأغنية لا تلجأ إلى مثل هذه المعاني، ولا تنطق بها، وتبدو غناء للمرح والحب والحياة.

والجميل في الأغنية هذا التعبير الغنائي الصريح الذي تبوح به الصبية معبرة عن رغبتها في لقاء الحبيب، والاستعداد الكلي للذهاب إليه، لتغنّي له، وتسهر معه، لتحلو الحياة، بل تستقيم الحياة، إذ من غيره لا يمكن أن تستقيم، وهي مستعدة لأجله للتخلي عن كل عوارض الحياة المادية، فهي لاتبالي بالأساور ولا العقود مما تتعلق به الصبايا، وعلى الرغم من هذا البوح والرغبة في الانعتاق من إسار المادة والمكان والزمان للخلوص للحبيب، فإن الأغنية لا تسقط في التبذل، ولا تعبر عن رغبات جسدية، إنما تعبر عن مجرد الرغبة في العيش الحر مع الحبيب والغناء له، فالدافع إلى لقاء الحبيب هو الحياة الحق لا الرغبات.

والجميل في الأغنية إشارتها إلى الشجرة التي تنبهت إلى حب الصبية ورغبتها في لقاء الحبيب، وكأن الصبية قد باحت لها أو بكت في ظلها، وتختار الأغنية لتلك الشجرة اللون الليلكي، وهو لون الحب والألم، لون الحياة والمعاناة، وتجعل البنفسج أيضاً باكياً على حالها، والبنفسج معروف في الوعي الشعبي بلونه الحزين، على نحو ما تقول كلمات أغنية معروفة يشدو بها صالح عبد الحي، وتقول كلماتها :

ليه يا بنفسج بتبهج

وأنت زهر حزين

والأغنية نشيد للحب والحياة والفرح، وإن كانت تحمل في خفاياها ألماً خفياً، تدل عليه مناديل الدموع والتعب، ولكن تظل إرادة الحب والحياة هي الأقوى وهي المسيطرة، مما يعني أيضاً أنها هي المنتصرة، وهذا هو الطابع العام لأغنيات فيروز التي تنتصر للحب.

القمر ورمز الوصال

يتخذ القمر في بعض أغنيات فيروز بعداً رمزياً، فإذا هو رمز للوصال والرغبة في لقاء الحبيب، وهذه الرغبة هي دليل بعد الحبيب والحرمان منه، ومن أمثلة هذا الموقف الأغنية الآتية:

حبيبي بدو القمر — والقمر بعيد
والسما عاليه — ما بتطالا الإيد
طلعت على السطح — دلو على الناس
قالوا مدري شو بها — وخبروا الحراس
قلتلن بدي القمر — قالوا القمر غالي
حقو عشر ليالي — عشر ليالي سهر
والي عشر ليالي — ع السطح سهرانه
وحاسة بحالي — تعبانة ونعسانه
خايفة لأنام — وينزل القمر
ويلاقيني غافية — وتسرقوا جارتنا
ياللي مزعلتنا — وتعطيه لحبيبي
ويحبها حبيبي — وأنا صير غريبه

والأغنية تصور الحبيب يطلب من حبيبته القمر، وهي تصدِّقه، مما يدل على براءتها وعفويتها، وتصعد إلى السطح لتحصل على القمر، ويكتشف أمرها الناس، وتبوح لهم بغرضها، مما يدل على صدقها وبراءتها أيضاً، ويخبرونها أن الحصول على القمر يحتاج إلى السهر الطويل، فتسهر وهي تخشى أن ينال منها النعاس، وتخطف جارتها القمر وتعطيه لحبيبها، فيحب حبيبها الجارة، ويتخلى عنها. فالأغنية تعبر عن براءة تلك الصبية، فهي حريصة على تلبية طلب حبيبها، ولو كلفها ذلك السهر، وهي في الوقت نفسه تغار عليه، وتخشى من جارتها المخاصمة لها أن تظفر بحبيبها. والأغنية قائمة على التفكير العفوي البريء عند صبية ريفية قليلة الخبرة تصدق كل ما يقال لها، فهي تصدق طلب حبيبها، وتلبّيه، وتصدق كلام الناس، وتحقق شرطهم وهو السهر، وتصدق إمكان الحصول على القمر، وتخشى أن تسرقه الجارة، والنهاية في الأغنية مدهشة، إذ تخشى الصبية أن تسرق الجارة القمر.

ويمكن أن يُعَدَّ القمرُ رمز الرغبة في اللقاء والوصال، فهو جُرْم مادي محسوس، ونيله هو تعبير رمزي عن تلك الرغبة، تؤكد ذلك ذكورة القمر، وشكل وجهه الذي يوحي بوجه رجل، وبياضه ووضوحه شبيهان بالانكشاف والعري، والقمر مرتبط بالليل وما فيه من أنس وسمر وسهر، وفي ضوئه يلتقي العشاق ويتحابّون، وما طَلَبُ الحبيبِ من الحبيبة القمرَ إلا تعبير فني عن الرغبة في تحقيق الوصال. والأغنية لا تكشف عن هذا، ولكن يمكن الاستدلال عليه من خوف الحبيبة أن تسرق الجارة القمر، وتعطيه للحبيب، فيحبها.

وفـــي قصة للكاتب الفرنسي غـــي دو موبسّان ما يؤكد ذلـــك، وعنوانها: «الحب في ضوء القمر»، وهي تصور قسّاً متزمتاً، كان يرقب ابنة أخيه، ويحول دون لقائها بحبيبها، وذات يوم نـــزل إلى حديقة الكنيسة، وكان القمر بدراً، فرأى نوره الهادئ ينساب على الأشجار والزروع، وأحســـ بهدوء الليـــل، ورأى شبح ابنة أخيه وهي تلتقي حبيبهـــا، فصمت، ورجع إلى الكنيسة مـــن غيـــر أن يفسد عليهما اللقاء. ويقال إن المد يكون في أقصـــاه عندما يكون القمر بدراً، إذ تـــزداد جاذبيته وتقوى، وتؤثر جاذبيته في الدم، ويـــروى عن ازدياد حالات الجرائم ونزف الجروح فـــي الليلة القمراء، وكذلك تزداد حالات اللقاء بيـــن المحبين والعشاق عندما يكون القمـــر بدراً. والجميل في الأغنية بعدها عـــن التلميح إلى ذلك أو التصريح، واعتمادها على التعبير العفوي البريء، وعماده تصديق تلك الحبيبة كل ما يقال لها، وكأنها طفلة صغيرة في براءتها وقلة خبرتها.

وتحمـــل معنى البراءة والطفولـــة أغنية أخرى، يمكن أن يكون القمر فيها أيضاً تعبيراً عن الرغبة في اللقاء والوصال، وعنوانها «قمره يا قمره»، تقول كلماتها:

قمره يا قمره	لا تطلعي ع الشجره
والشجرة عاليه	وأنت بعدك زغيره
والشجرة عاليه	ما بتطالا الإيد
وكيف بتمشي حافيه	وفستانك جديد
بتقومي تتجرحي	وبيصير بدك تستحي
إن شفت حالك مغيره	ع حبيبك يا قمره
بدك لحبيبك تقطفي القمر	راح يوصل حبيبك بكره من السفر
وجيرانك يحكو معه	وكيف الصبايا تجمعوا
لما كنت بالشجره	وصرتي تغني يا قمره
حبيبك وصاك تا تضلّي بالبيت	ومين ما حكاكي ما تتركي البيت
ما بدو تشوفي حدا	ولا تـردي ع حدا
وكل البواب مسكره	هيك الهوى يا قمره

والأغنيــة تتوجّه بالخطاب إلــى صبية تحمل براءة الطفولة وتخاطبهــا ببراءة، فالصبية البريئــة تريد أن تقطف لحبيبها القمر، وهي تسعى من أجل ذلك إلى ارتقاء شجرة، والأغنية تنصــح لها ألا تفعل، فالشجرة عالية، وتخشى عليها أن تصاب بجروح وعندئذ سوف تستحي مــن ملاقاة حبيبها، وهي تحذرها من الانشغــال بالصعود إلى الشجرة، فقد يأتي في غيابها حبيبها، وتتجمع من حوله الصبايا فيخطفنه منها، وكيف تفعل ذلك؟ وقد أوصاها حبيبها ألا تغادر البيت، وعليها أن تطيعه فهذه هي قوانين الحب.

وتبدو الشجرة رمزاً للخبرة والتجربة، فهي عالية، ورقيها صعب، والصبية ما تزال حافية، أي لا تملــك بعد القدرة على خوضــ التجربة، وفستانها ما يزال جديداً، رمز براءتها ونقائها وطهرهــا، ويؤكــد براءتها وصية حبيبها لها أن تبقى في البيــت، وألا تخرج منه، والبيت رمز ذاتها، وعدم الخروج منه هو صون لذاتها، وحفظ لبراءتها، ولذلك فالأغنية تخاف عليها من أن تجــرح نفسها، وتذكرهــا بتوصية حبيبها، وما عليها إلا أن تصــون ذاتها إلى حين مجيء حبيبهــا حتى تكون إلى جانبه ويكون معها، وهذه هي قوانيــن الوفاء للحبيب والإخلاص له، وعلى المرأة أن تنذر نفسها لحبيبها وأن تنتظر مجيئه.

وهكــذا تنصح الأغنية للفتــاة الحبيبة أن تصون ذاتها لحبيبها إلى أن يأتي وألا تغامر في صعود الشجرة، والشجرة رمز الحياة والرغبة، والقمر رمز الوصول إلى الحبيب، والجميل في الأغنيــة نداداتها للصبية بقمرة، فهي مؤنث القمر، فهي صنوه وشقيقته وأنثاه، وما عليها إلا أن تنتظر قمرها الذي لا بد هو آت.

ويؤكــد رمز الشجرة من حيث الخبرة والتجربة، ما جاء في العهد القديم والقرآن الكريم من تحريم ثمار شجرة معينة على آدم وزوجه وهما في الجنة، وعندما خالفا أمر الرب وتناولا منها أهبطا إلى الأرض.

القمر والبُعد الإنساني

ويتخذ القمر في بعض أغنيات فيروز بعداً إنسانياً، يتم من خلاله التعبير عن موقف من العالم والجمال والحياة، لتأكيد معنى النقاء والبراءة والجمال، وللدفاع عن الإنسان، وعن كل مــا هو قيمة إنسانية عليا، وهو موقف إنســانــي جديد، يتمثل في الأغنية الآتية، وهي بعنوان «القمر بيضوّي ع الناس»، من كلمات الأخوين رحباني:

القمر بيضوّي ع الناس والناس بيتقاتلوا
ع مزارع بأرض الناس ع حجار بيتقاتلوا
نحنا ما عنا حجر لا مزارع ولا شجر
أنت وأنا ياحبيبي بيكفينا ضوّ القمر

القمر بيزور الطرقات بيشعشع كل الدني
بيضوي بالسهريات ع الفقير وع الغني
نحنا منحب السهر وع درب الليل السفر
أنت وأنا يا حبيبي بيكفينا ضوُّ القمر

قالوا لي البلابل صبحيّه هالحقول وساع والدني بتساع
نيال اليرجع عشيّه وع كل البواب بتلاقى بصحاب
تعا ياحبيبي مع طير الغياب نقعد ع هالباب غريب وغريبه

تؤكد الأغنية معاني الحب والبراءة والنقاء، والسمو فوق عَرَضِ الدنيا الزائل، والتمسُّك بالحب، فالقمر يضيء للناس جميعاً، من فقراء وأغنياء، ولكن الناس يختصمون من أجل الحجر، والحبيبة تهتف بالحبيب تؤكد له أنهما لا يملكان مزارع ولا حقولاً، ولذلك يكفيهما ضوء القمر، ومرة ثانية تؤكد أن الدنيا واسعة، تتسع للجميع، ويكفي أن يجد المرء من ينتظره لدى عودته إلى البيت، وهنا لا يمكن للعشاق إلا أن يعيشوا غريبين عن هذا المجتمع المتهالك على المادة، فالعشاق ليسوا بحاجة إلى امتلاك ما يختصم لأجله الناس، وحسبهما من هذا العالم ضوء القمر، فهو يكفيهما، وبذلك فالأغنية تؤكد أن الحب هو الخلاص، وهو لا يتحقق إلا في حضن الطبيعة الرحبة المعطاء، وقوام الأغنية هو الحب والطبيعة والرؤية النقية البريئة المترفعة فوق التملك والخصام، والعيش على ضوء القمر، فهو الغذاء والحياة.

ورؤية الأغنية حلمية رومنتيكية، تهرب من الواقع، لتمنح النفس تحليقاً حراً في فضاء واسع من الخيال والدفق العاطفي الجميل، ولكن هذه النفس سرعان ما تعود بعد التحليق لتحط في أرض الواقع لتصطدم به.

القمر ووحدة الكون

وصحبة القمر ومشاركته في العمر والحب والجمال ليست مجرد صحبة زمنية، وإنما هي وحدة كلية شاملة، يتّحد فيها الكون كله، وهي المعاني التي تعبّر عنها قصيدة للشاعر سعيد عقل (لبنان ١٩١٢م)، شَدَت بها فيروز، عنوانها «من روابينا القمر»، وفيها يقول:

من روابينا القمر ... جاءه، أم لا، خبر؟
جايلته رندلى ... ودمى الحسن الأُخَر
طالما فاجأنه ... حافياً فوق الزهر
مزقت من ثوبه ... نزوات لا تذر
هم؟ ما هم، ومن ... غزلنا يكسى القمر
العذارى حوله ... في الرُّيا عقد شرر
ضحكة طافرة ... ونشيد في الأثر
والمساء المنتحي ... بعض هاتيك الصور
ذاهل شال به ... صوت ناي مبتكر
والروابي نهضت ... فوق تجواب النظر
يا ترى العمر قمر؟

يضع الشاعر حبيبته رندلى في منافسة مع القمر عمراً وحباً وجمالاً، فهو يتساءل: هل علم القمر أنَّ رندلى من جيله، وكل الصبايا الأخريات؟ وقد كشفن أسراره، فهو يتلصّص عليهن، يرقب جمالهن، وهو يسير فوق الروابي حافياً، وقد مُزِّقت أثوابه، وهو لايبالي، لأن ثيابه من نسج القرية، وكيف يقلق، والصبايا ملتفات حوله، ينشدن له، والمساء يعزف له والروابي قد نهضت لأجله، وتنتهي الأغنية بسؤال: هل العمر هو القمر؟ وبذلك توحد الأغنية بين الجمال والصبايا والحب، وتجعل القمر هو عمر ذلك كله، كما تجعل القمر عاشقاً للصبايا وهو يتلصّص عليهن وهن متجمعات من حوله كما يجعل الطبيعة كلها تنهض له وتغني لأجله وهي التي تكسوه وهي التي تمزق ثيابه. وبذلك يتشخص القمر في شخص شاب يحمل الهوى للصبايا وتحمل الطبيعة له الحب والهوى، ويتحد الكل في الكل، القمر والبشر والطبيعة، ويتبادل الجميع الحب والهوى في احتفالية تجعل القمر هو العمر كله. وهذا يعني

وحدة الكون والجمال والإنسان والطبيعة، كما يعني السمو نحو القمر، ومنحه قيماً إنسانية، واستمداد قيم الجمال والخلود منه. والأغنية ريفية طبيعية تمجد الجمال والحب والأنوثة، وتؤكد الانجذاب الكلي الدائم بين الذكورة المتمثلة في القمر والأنوثة المتمثلة في الطبيعة والمرأة. وتمثل القصيدة نزعة أبيقورية ترى في المتعة غاية الكون والحياة، وتجد في الحب غاية الوجود.

القمر حالة شعرية وليس فكرة

ليس القمر في أغنيات فيروز فكرة عقلية، ولا حالة ذهنية، ولا يُعَبَّر عنه بطريقة تقريرية مباشرة، إنما هو حالة وجدانية، وموقف شعوري انفعالي، يُعبَّر عنه بأسلوب حسي مادي، ومن خلال حضور مكثف للحس والانفعال، وليس من خلال العقل والتجريد.

فهي تعتمد على تصوير الحالة، ووضع المتلقي في داخلها، ليحس ويشعر، من خلال الصورة والحركة والفعل، وعبر تجسيد مادي ملموس، مصدره في المقام الأول عناصر الطبيعة، ولا سيما الريف، من مثل القمر والشجر والينبوع والمساء والبيوت والدروب والأبواب والقناديل والقرويين والصبايا والمناديل، على نحو ما سيتضح في المثال الآتي، وهو أغنية عنوانها «يا ميت مسا طل القمر» للأخوين رحباني، تقول كلماتها:

يسعد صباحك والمسا — يا اللي ما بترد المسا
يا ميت مسا يا ميت مسا — علّي ما بيرد المسا
يا ميت مسا يا ميت مسا — علّي ما بيرد المسا
يا ميت مسا علّي اشتكى — وع حفة الباب اتكى
علّي انحكى وع الما انحكى — وعلي انتسى وما بينتسى
يا ميت مسا طل القمر — يرقص ويلعب ع الشجر
تاري القمر غاوي السهر — عشقان وبقلبو قسا

فالأغنية تصور قسوة شاب عاشق، تكني عنه بالقمر، وقد أطل على الصبية، ووقف في باب حجرتها، وقد جاء ليسهر ويرقص، وهو عاشق متيم، ولكنه مع ذلك يظهر الجفاء ويعبر عن غروره ودلاله، فهو لا يبوح ولا يعترف، بل لا يرد التحية، مما يدل على نرجسيته، والأغنية تفضح قسوة القلب عند الشاب، وتؤكد أن وراءها عاطفة جياشة، وقلباً خافقاً بالحب، وتبدو

الفتاة جريئة صريحة ذكية، فهي تكشف عما وراء قسوة الشاب من حب. والأغنية لا تعبِّر بلغة تقريريــة، ولا تسمي الأشياء بأسمائها، فهي لا تصــف الحبيب بالصدود، ولا تستعمل معاني مجــردة من مثل الغرور أو الصد، إنما تستعمل أفعالاً تــدل على حالات، وتصور مواقف من خلال أقوال وأفعال، فتستحضر أمام المتلقي مشاهد تمثيلية، تتضمن حواراً من جانب واحد، وتعليقات، وتترك للمتلقي أن ينفعل، ويدرك الموقف، فالصبية تُلْقي تحية المساء، وهو لا يرد عليها، وهو الذي قَدِمَ إليها، وقد اتكأ على حافة الباب، ووقفته هذه بحد ذاتها حالة شعرية، وهــي وقفة تمثيلية مسرحية، ذات بعد سيميائي، تستخدم فيه إشارة الجسد، لتطبع في ذهن المتلقي صورة، أشبه بلوحة فنية، تدل على غروره وتكبره وعدم بوحه، وهو العاشق.

والأغنية تستعمل ضمير الغائب، حتى لا تتوجه إليه بالخطاب المباشر، وهذا أكثر تأثيراً، وهــي لا تفصح عنه حتــى النهاية، إذ تكني عنــه بالقمر، فإذا هو الحبيــب، وإذا هو القمر نفســه، وفي الإشــارة في النهاية إلى أن العاشق هو القمــر، وأن الذي جاء ليسهر هو القمر، نوع من الهرب من التصريح باسم الحبيب، والبعد عن البوح أنَّ الحبيب هو القادم، وفي هذا شــيء من الخفر عند الصبية، وشيء من عدم الإحــراج للحبيب، وشيء من التلميح الجميل، بالإضافة إلى تأكيد أن الحبيب هو القمر، وأن القمر هو نفسه الحبيب، على سبيل الاستعارة التصريحية، لا على سبيل التشبيه، والاستعارة أقوى، لأنها تؤكد المطابقة والتوحد، في حين يدل التشبيه على المقاربة والاختلاف، وقوام الاستعارة الانفعال، وقوام التشبيه التفكير.

وعالم الأغنية هو عالم الطبيعة، بما فيه من ريف وشجر وسهر، وبيت وباب وصبية وقمر، وليس عالمها عالماً مجرداً مؤلفاً من معانٍ ذهنية من مثل: صبر وانتظار وهجر وصدود، مع أن مشهدهــا يدل على ذلك، وهذا هو الفرق بين التعبير التقريري المباشر، والتعبير الحسي من خلال الحالة والموقف والتمثيل.

* * *

وأغنيات فيروز للقمــر، وكذلك معظم أغنياتها، قائمة على التعبير بالصورة عن العاطفة والشعــور والانفعال، ومن خلال اللوحــة والحالة والموقف، ولا تعبر عــن معنى مباشر بلغة مجردة مباشرة، فالصورة هي قوام التعبير، فإذا أرادت التعبير عن شوق الحبيب إليها، قالت: «حبيبــي بدّو القمر»، وإذا أرادت التعبير عن صمت الحبيب وغروره وعدم بوحه قالت: «على حافة الباب اتكى».

ومعانـــي الحب في أغنياتهـــا بريئة خجول لا فحش فيها ولا جسدية ولا تهتك، وقد تشدو للحب والحبيب والحياة، ولكنها لا تصرح، ولا تعبر عن رغبات جسدية. وهي نابعة في صورها ومعانيها من الطبيعة ومرتبطة بها، ولا سيما طبيعة الريف الجبلي الجميل، بما فيه من حب وبـــراءة، وهي تعبر عن مواقف ومعان بدائية أولية فطرية تـــدل على نظرة طفلية إلى العالم تتعامل معه ببراءة ونقاء وطيب فلا خبث ولا مكر ولا كذب. وهي تدل على توحد مع الطبيعة واتصـــال مباشر بها، وتؤكد وحدة الكون والطبيعة والإنسان، وتمنح الطبيعة شخص الإنسان، وتحمـــل أغنياتها بالإضافـــة إلى ذلك بعداً إنسانيـــاً، يغنّي للحب، ويرفضـــ القيود المادية، ويرفض التعلق بعرض الحياة وظواهرها البراقة، ويكفيها العيش في ضوء القمر مانح الحب والحياة.

إن أغنيات فيروز للقمر لا تثير مشكلات عالمية معاصرة، كالغلاء والجوع والحرب والظلم والاستبـــداد، ولا تجابه الواقع على حقيقته، ولا تثيـــر قضايا كونية كبرى كالموت، ولا تطرح تساؤلات عن سر الوجود ومعنى الحياة. وقد يظن أن أغنية عاطفية قصيرة لا يمكن أن تتسع لمعالجـــة قضايا الكون ومشكلات العالم من موت وحرب وغلاء وجوع وظلم واستبداد، ولكن يمكـــن الإشارة إلى أكثر من أغنية لفيروز نفسهـــا قد عالجت مثل هذه القضايا، ومنها أغنية لها عنوانها «أنا وشادي»، وفيها تصور طفلة نشأت مع صديقها الصغير شادي، وذات يوم سمع عن خصومة في الوادي، فأسرع يستطلع الأمر، ولم يرجع، وما تزال الطفلة تنتظر عودته، وقد كبرت هي، وهو لم يكبر، وهي بذلك تدين الحرب بصورة غير مباشرة، وتصور قتلها الطفولة والأطفال، بالإضافة إلى أغنياتها الوطنية والقومية، وهي كثيرة.

ولعـــل أهم ما يميز أغنيات فيروز فـــي الختام هو تعلقها بالســـلام والحب ودعوتها غير المباشـــرة إليهما، وهذه الرؤية الإنسانية لم نجد مثلها في كل ما تقدم من درس للمواقف من القمر في الشعر العربي، وقد أكدت هذه الدعوة الإنسانية في مسرحيتها الغنائية جسر القمر (١٩٦٢)، وهـــي من تأليف الأخوين الرحباني ومـــن تلحينهما، وتحكي عن قريتين متعاديتين، هما قرية الجسر وقرية القاطع، بينهما حروب وثارات لا تنتهي، وبينهما جسر أيضاً هو جسر القمر، وتظهر صبية مسحورة تخبر أهالي قرية الجسر أنها كانت تنتظر خطبتها من حبيبها، ولكـــن الأشرار خطفوهـــا ورصدوها تحت الجسر، وأن السحر لن يفـــك عنها إلا بالحب بين النـاســـ، وتوقّفهم عن الاقتتال، وتؤكد لهـــم أن تحت الجسر كنزاً مرصوداً، وعليهم أن يسهروا فـــي انتظار ظهوره، ويسهر شيخ المشايخ فـــي الليلة الأولى على الجسر بانتظار ظهور الكنز،

ولا يظهر شيء، وفي الليلة الثانية يسهر ابنه، ولكن أهالي قرية القاطع يهجمون على الجسر، طمعــاً في الكنز، وكانت قرية الجسر قد قطعت عنهم الماء وجفت أراضيهم، وقبل أن تحتدم المعركة بين القريتين تظهر الصبية لتخبرهم أن الكنز سيظهر قريباً، وعليهم ألا يقتتلوا، وأن الكنــز هو الحب، ويعيد أهل قرية الجسر الماء إلى أهــل القاطع، ويتم بينهم الوئام والسلام الذي هو حقيقة الكنز، وفي الختام تغني فيروز للجسر وللسلام والمحبة:

وكل ضيعه

بينها وبين الدني

جسر القمر

وطالما فيها قلب

بيشدّ قلب

مهما تعرض للخطر

ما بينهدّ جسر القمر

وبذلــك تبني فيروز للقمــر جسراً تسميه جســر القمر، وتؤكد أنه الجســر الواصل بين القلوب، وما دام في الدنيا حب، فسينتصر الحب على كل أشكال البغض والكراهية والحرب، وسينتصر السلام.

الوجيز في العملة السورية

مكرم نبيل الرفاعي

حقاً، إنه زينة الحياة الدنيا، المال، أو العملة، أو (المصاري)، وقد أطلقوها على النقود المصرية أيام إبراهيم باشا المصري، حسبما يورد ذلك علّامة حلب خير الدين الأسدي في موسوعته، ويضيف إلى ذلك المثل الحلبي المشهور (المصاري بتجيب بنت السلطان). والحديث عن العملة مشوّق، ومحبّب سواء للذي يملكها، أم ذاك الذي يحلم بامتلاكها.

كتب عن العملة السورية أكثر من كاتب، يأتي في مقدمتهم قتيبة الشهابي، وعدنان جروة. فالأول أصدر كتاب: «نقود الشام»، من منشورات وزارة الثقافة السورية عام (٢٠٠٠م) وتضمن دراسة تاريخية للعملات التي كانت متداولة في الشام واشتمل على نحو (٣٠٠) صفحة مستعرضاً النقود بدءاً من المراحل اليونانية مروراً بالحضارات العربية القديمة إلى العصرين الأموي والعباسي، ثم الفاطمي والمملوكي والعثماني وصولاً إلى الحكومة العربية ومرحلة الانتداب الفرنسي، ثم الاستقلال وحتى أيامنا هذه مستعرضاً العملات الورقية والمعدنية، مسلطاً الضوء على الدينار الذهبي الذي كان متداولاً في العصر الأموي، وهل شخصية الرجل المتقلّد السيف المنقوشة على الدينار هي لمعاوية بن أبي سفيان، أم لعبد الملك بن مروان؟ تاركاً الجواب لباحثين آخرين. أما الثاني فقد أصدر كتاب «موسوعة العملات الورقية السورية» الذي فاز بجائزة الجمعية الدولية للبنكنوت كأفضل كتاب نقدي عالمي للعام (٢٠٠٦م)، وقد صدرت هذه الموسوعة عن دار المراد في لبنان نحو (٦٠٠)



صفحة في إخراج فني رائع، وهي المرة الأولى التي يفوز فيها بهذه المسابقة العالمية منذ انطلاقها قبل أكثر من ربع قرن، والطريف في الموضوع أن كلّاً من الباحثين الشهابي وجروة قد أهديا مؤلَّفيهما إلى زوجتيهما، وهذا يدل على متانة الروابط الزوجية لدى أهل العلم. وسنقتصر في هذه العجالة على الحديث عن العملة السورية في المدّة الممتدة من مرحلة الانتداب الفرنسي حتى أيامنا هذه. ومن الطبيعي أن تحظى العملة الورقية بالإعجاب والتقدير أكثر من نظيرتها المعدنية وذلك يعود إلى حجم القطعة النقدية الورقية والألوان الجميلة التي توشيها، وأكثر من ذلك تلك الصروح الحضارية التي تسلّط الضوء عليها مثل الجامع الأموي والتكية السليمانية، وآثار تدمر، وقلعة صلاح الدين، وقصر الحير، وآثار أوغاريت، ومدرج بصرى، وسد الفرات، حتى غدت العملة الورقية السورية من أجمل القطع النقدية في العالم. وأوّل قطعة ورقية سورية صدرت بتاريخ (١ آب ١٩١٩م) كانت من فئة الخمسة قروش خضراء اللون كُتِبَ عليها: (تدفع لحامله لقاء (شك) على باريس وقيمة القرش السوري عشرون سنتيماً فرنسياً). وكانت الورقة النقدية تحمل توقيع المدير، وأمين السر العام. وتعاقب على إصدار العملة الورقية السورية كل من المؤسسات الآتية: البنك السوري، وبنك سورية ولبنان الكبير، وبنك سورية ولبنان، ومؤسسة إصدار النقد السوري، ومصرف سورية المركزي، وبلغ عدد الإصدارات النقدية التي أصدرتها هذه المؤسسات (٤٥) إصداراً، يعود القسم الأعظم منها إلى مصرف سورية المركزي الذي صدر مرسوم إنشائه عام (١٩٥٣م)، لكنه لم يباشر إصداراته حتى عام (١٩٥٧م)، وكانت أوّلى إصداراته قطع نقدية ورقية من فئات الليرة الواحدة، والخمس ليرات، والعشر ليرات، حملت توقيع الحاكم، ووزير المالية، ولكن من عام (١٩٦٢م) أصبحت الأوراق النقدية تحمل توقيع الحاكم، ووزير

الاقتصاد، ثم أصبحت الأوراق النقدية بدءاً من إصدارات عام (٢٠٠٩م) تحمل توقيع الحاكم، ورئيس مجلس الوزراء.

والجدير بالذكر أن أول قطعة نقدية ورقية من فئة الخمسمئة ليرة سورية صدرت عن مصرف سورية المركزي عام (١٩٥٨م)، وحملت توقيع الحاكم ووزير المالية، وكما ذكرنا فإن الأوراق النقدية السورية هي الأجمل، وقد شارك كثيرٌ من الرسّامين العالميين في رسم لوحاتها، تأمَّل مثلاً ورقة الخمس ليرات سورية الصادرة عن بنك سورية ولبنان الكبير عام (١٩٣٥م)، أو ورقة الخمسين ليرة الصادرة عن بنك سورية ولبنان عام (١٩٤٢م)، أو خذ ورقة المئة ليرة سورية الصادرة عن البنك السوري عام (١٩٣٥م)، والتي كانت تسمَّى لدى العامة بالملحفة نظراً لكبر مساحتها، ويذكر الشهابي أن مساحتها كانت (٢١× ١٢,٥سم). وعادة فإنه في سوق بيع وشراء العملة يُحسَب سعر القطعة الورقية النقدية وفقاً لعدة أمور: أهمها القِدَم، والندرة والنظافة وفي هذه الحال تعطى رقماً من عشرة وعندما تكون نظيفة جداً أي ١٠/١٠ فعندها تسمى بانكو أي كأنها خارجة توّاً من البنك، ويجب عند شراء ورقة نقدية قديمة أن ينظر إليها في مواجهة الضوء حتى يُتعرَّف على الثقوب الصغيرة إذا وجدت لأنها تقلل من قيمة القطعة، كما يمكن للأخطاء المرتكبة في طباعة الورقة أن تؤدي إلى زيادة كبيرة في سعرها. كما أن وجود الورقة النقدية مع مجموعتها يزيد كثيراً في قيمتها، لنأخذ مثلاً ورقة من فئة الخمسمئة ليرة الصادرة عام (١٩٥٨م)، إنها ليست ذات قيمة زائدة إنْ وُجِدت وحدها، ولكن إذا وجدت مع كامل مجموعتها وأعني القطع ذات الفئات (١، ٥، ١٠، ٢٥، ٥٠، ١٠٠) من إصدار عام (١٩٥٨م) أيضاً، عندها يكون للمجموعة قيمة جيدة.

نأتي الآن إلى العملة السورية المعدنية، فعلى الرغم من أنها أقل جمالاً من نظيرتها الورقية، إلا أنها تمتاز عنها بمقاومتها للتلف والاهتراء. وأوَّل قطعة معدنية نقدية سورية صدرت عام (١٩٢١م) من كانت من فئة النصف قرش صادرة عن البنك السوري، وبلغ عدد فئات القطع النقدية المعدنية منذ عام (١٩٢١م) وحتى تاريخه الـ(٨٥) قطعة ويمثل إصدار (١٩٥٠م) من العملة المعدنية الأكثر رفاهية فقد اشتمل على قطعتين ذهبيتين من فئة الليرة ومن فئة الخمسين قرشاً كما اشتمل أيضاً على قطعة فضّية من فئة الليرة والقطعتان الذهبيتان شبه مفقودتين كما تتضمن المجموعة المعدنية أربع قطع مهمّة جدّاً وهي قطع فضية من فئة الخمسين قرشاً، من إصدار الأعوام (١٩٢٩، ١٩٣٣، ١٩٣٦، ١٩٣٧م) وجميعها تحمل عبارة دولة سورية، وأما التي من إصدار عام (١٩٣٧م) فهي شبه مفقودة، وكذلك

مجموعة القطع الفضية من فئة الـ(٢٥) قرشاً المرافقة لها. كذلك هناك المجموعة الجميلة من الفرنك الأصفر ذو السنبلتين من فئة الخمسة قروش مع عبارة دولة سورية، وهي من إصدارات أعوام (١٩٢٦، ١٩٣٣، ١٩٣٥، ١٩٣٦، ١٩٤٠م)، كذلك هناك الخمس قطع التي تمثل سد الفرات وهي من فئات الـ (٥، ١٠، ٢٥، ٥٠) قرشاً إضافة إلى الليرة. وقد اشتملت النقود المعدنية السورية على عبارات سياسية مختلفة تمثّل تغيُّر تلك الأوضاع، فكانت: (دولة سورية- الجمهورية السورية- الجمهورية العربية المتحدة- الجمهورية العربية السورية).

وتبقى أحب القطع إلى قلوب كثيرين هي قطعة القرش الواحد، وهي على الرغم من ضآلة قيمتها إلا أنها كانت تصنع الأعاجيب حين كنا صغاراً، وتضم مجموعة القرش الواحد خمسة إصدارات تعود لأعوام (١٩٣٣، ١٩٣٥، ١٩٣٦، ١٩٤٠م) ولم تكن هناك في تلك الأيام قطعة معدنية من فئة المئة قرش أو الليرة، وأوَّل قطعة معدنية تمثّلها ظهرت عام (١٩٥٠م) وكانت فضية وكُتِبَ عليه ليرة واحدة- الجمهورية السورية، وكانت تمثل للطفل ثروة حقيقية، وكانت هذه الليرة في مطلع الخمسينيات تشتري (٢٠) بيضة. وهناك كثيرون من هواة جمع العملة من يمتلكون كامل المجموعة المعدنية، لكن لا أحد يملك كامل المجموعة الورقية.

عالم الرياضيات والفلك أحمد الفرغاني

د. محمد البخاري

ولد عالم الرياضيات والفلك أبو العباس أحمد بن محمد بن كثير الفرغاني عام (٧٩٧م) في ما وراء النهر. ومن كنيته يتبيّن أنه ولد في فرغانة، وتوفي في القاهرة عام (٨٦٥م). واشتهر في أوروبا الغربية بالاسم اللاتيني Alfraganus.



تمثال لأحمد الفرغاني

كان أحمد الفرغاني بين كوكبة علماء «بيت الحكمة» الذي أسسه الخليفة المأمون في بغداد في القرن التاسع الميلادي.

المعلومات المتوافرة عن سيرة حياة أحمد الفرغاني قليلة جداً، ولكن نسبته الفرغاني تشير بوضوح إلى أنه ولد في وادي فرغانة (أوزبكستان المعاصرة)، إضافة إلى أن أعماله العلمية خلّدته وأعطته شهرة عالمية واسعة.

وكان لـ«**بيت الحكمة**» مركز العلوم الكبير آنذاك اسمٌ آخر هو «أكاديمية المأمون». التي أسست في البداية في مدينة مرو، ومن


صورة تبين رئيس أوزباكستان يحمل لوحة عالم الرياضيات الفرغاني

ثم انتقلت إلى بغداد، ودعي إليها علماء من خوارزم، وفرغانة، وسغديان، وشاش (طشقند اليوم)، وفاراب، وخراسان، ليستمروا في أبحاثهم العلمية فيها.

وأنشأ في «**أكاديمية المأمون**» مرصدين فلكيين زُوِّدا بأحدث المعدات الفلكية في ذلك العصر. وقام علماء الفلك في أكاديمية المأمون بقياس محيط الأرض، وطول خط الزوال بالدرجات، وقاموا برصد النجوم في السماء، ووضعوا زيجي (قوائم)، وكتبوا في الأكاديمية مؤلفاتهم العلمية.

وتعدُّ مؤلفات أحمد الفرغاني:

- كتاب «**بداية علم الفلك**».
- وكتاب «**سببية العلاقة بين المجالات السماوية**».
- وكتاب «**الحركات الفلكية وملخص علوم النجوم**».
- وكتاب «**العناصر الثلاثين**».
- وكتاب «**مجالات نظرية الحسابات**».

من أوائل مؤلفات علم الفلك المكتوبة باللغة العربية. وهي التي أعطى العالم الفرغاني فيها شرحاً مختصراً لعلم الفلك، بني على مؤلف العالم الإسكندراني كلافديا بطليموس (القرن الثاني الميلادي) «**نظام الرياضيات الكبير في علم الفلك**».

وفي نهاية كتابه أورد **الفرغاني** قائمة تتضمن النقاط الجغرافية المعروفة، وفق المناخات السبعة من الشرق إلى الغرب مع تبيان إحداثياتها. كما ألف الفرغاني كتاب «مقدمة الجغرافيا»، وكتاب «**أسماء البلدان والمدن المشهورة على الأرض، وظروفها البيئية**».

جُمعت مقالات **الفرغاني** في كتاب «تحركات القبة السماوية وعلم النجوم» ضمن ثلاثين فصلاً وتضمنت مقالات موسوعية عن المعارف الفلكية في ذلك العصر. وانتشرت مقالاته في أوروبا بعد أن ترجمت من العربية إلى اللاتينية في القرن الثاني عشر الميلادي، وخلال القرن الثالث عشر الميلادي ترجمت إلى اللغات الأوروبية الأخرى. كما وطبعت مؤلفات الفرغاني في مجال علم الفلك للمرة الأولى عام (١٤٩٣م)، وجرى استخدامها في أوروبا كمراجع موسوعية وكتب تعليمية على مدى سبعمئة عامٍ.

وكباحث عملي في مجال رصد الأجسام السماوية توصّل الفرغاني إلى كثيرٍ من الاكتشافات العلمية. وأثبت علمياً كروية الأرض، ووضع تاريخ أطول يوم في السنة ٢٢ حزيران، وأقصر يوم في السنة ٢٣ كانون أول. كما اكتشف وجود بقع على الشمس، وتنبّأ بخسوف الشمس الذي حدث عام (٨٣٢م).

وقضى **الفرغاني** السنوات الأخيرة من حياته في القاهرة. واشتغل هناك بتصميم الاصطرلاب، وهو آله استُخدِمت لتحديد مواقع النجوم وقياس المسافة بينها. ووضع شروحاً رياضية واقترح إجراءات لتحسين هذه الآلة. وكان من ثمرات أعماله في القاهرة تشييد مقياس النيل، الذي شيّد تحت إدارته عام (٨٦١م) لقياس مستوى المياه في نهر النيل. وكان هذا القياس مهماً جداً للحياة الزراعية في مصر، إذ كان يمكن للارتفاع المفاجئ الكبير للمياه في نهر النيل أن يغرق الأراضي الزراعية ويؤدي إلى انخفاض الإنتاج الزراعي إلى حد كبير خلال سنوات الفيضانات الكبيرة لمياه النهر.

وأشارت توصيفات المؤرخ اليوناني القديم **هيروديت**، إلى أن فيضان نهر النيل كان يسبب أحياناً إغراق الدلتا والأراضي المحيطة بها، حتى إنَّ الانتقال من ضفة إلى أخرى كان يستغرق نحو يومين. ويقع مقياس **الفرغاني** للنيل على جزيرة الروضة في نهر النيل، ويمتلك أهمية بالغة للتنبُّؤ بالفيضانات. وبقيت هذه المنشأة حتى اليوم من المواقع السياحية المهمة في العاصمة المصرية.

ويعدُّ **أحمد الفرغاني** من أعظم علماء ما وراء النهر الذين قدّموا إسهامات كبيرة لتطوير العلوم العالمية. ووفقاً للمصادر التاريخية كان تراثه القيِّم مرجعاً لعمل العلماء المعاصرين له. وهذا يثبت أن مؤلفه «كتاب أسس علم الفلك» ترجم في القرن الثاني عشر إلى اللغتين اللاتينية والعبرية. وفي عام (١٩٩٨م) احتفل المجتمع الدولي تحت إشراف اليونسكو بالذكرى ١٢٠٠ لميلاد العالم العظيم الذي قدّم إسهامات كبيرة لتطوير العلوم العالمية.

وعلى شرف هذا العالم العظيم الذي عاش في القرن التاسع الميلادي في مصر شُيِّد في القاهرة تمثال له إقراراً بالتأثير المهم الذي أدّاه هذا العالم الكبير في تاريخ مصر. ودُشِّن هذا النصب التذكاري في أثناء الزيارة التي قام بها الرئيس الأوزبكستاني الراحل إسلام كريموف إلى القاهرة.

والشعب الأوزبكي بطبيعته شعب متسامح، ويحافظ على ثقافته الأصلية ولغته، ويتطلع دائماً نحو الشعوب الأخرى ولغاتهم باحترام. ولهذا، وبغض النظر عن أن أبناء أوزبكستان متعددو القوميات، إلا أنهم يفهمون بعضهم بعضاً جيداً. وعليه يمكن أن يُعامل أي أجنبي في أوزبكستان بشكل أفضل بكثير من أي بلد آخر في العالم. ويرتبط الشعبان الأوزبكي والعربي مع بعضهما بعضاً منذ أيام طريق الحرير العظيم، الذي كانت المدن العربية العريقة على أحد أطرافه، وعلى الطرف الآخر كانت المدن القديمة على الأرض الأوزبكية. وهذا أثّر كثيراً على التعاون المتبادل بين الشعبين.

وفي مركز مدينة دمشق هناك حي معروف حتى اليوم باسم حي الأزبكية حيث عاش الأوزبك حتى مطلع ستينيات القرن الماضي قبل انتقال آخر العائلات الأوزبكية منه إلى أحياء دمشقية أخرى، على العكس من مدينة القاهرة التي فيها حي معروف باسم حي الأزبكية ويعيش الأوزبك فيه حتى الآن من أحفاد أولئك الذين جاؤوا إلى مصر منذ القِدَم ويعيشون حتى الآن هناك، وشيّدوا حديقة عامة أطلق عليها أيضاً اسم حديقة الأزبكية حيث يبيع أحفاد الأوزبك هناك الكتب لأن أجدادهم جاؤوا إلى القاهرة للقيام بهذه الأعمال أصلاً.

المراجع

(١)- أ.د. محمد البخاري: ترجمة كتاب صفحات من تاريخ الجالية الأوزبكية في الجمهورية العربية السورية إلى اللغة العربية. نشر بتاريخ ٢٠١٥/١/٢٨م على الرابط:

http://bukharimailru.blogspot.com/201501//blog-post_28.html

(٢)- أناتولي يرشوف: مقابلة مع السيدة ناديا كفافي السفير المفوض فوق العادة لجمهورية مصر العربية لدى أوزبكستان. طشقند: صحيفة Today Uzbekistan، ٢٠٠٨/١٢/٤. (باللغة الروسية).

(3)- http://ziyonet.uz/ru

أحاول أن أفهم الأسرار الخفية للطبيعة والكائن البشري

د. عبد الرحمان إكيدر*

شكّل البحث عن أسرار الكون موضوع بحث وتأمل لعدد من المفكرين والعلماء، محاولين فكّ تلك الأسرار وتفسيرها، وكشف أثرها على الكائن البشري. سعى الإنسان جاهداً منذ القدم إلى يومنا هذا تقديم إجابات وتفسيرات لمختلف الظواهر الطبيعية سواء أكانت تلك التفسيرات ذات بعد ميتافيزيقي، أم ديني، أم علمي. شغل هذا الموضوع منذ أربعة عقود اهتمام الباحث الفرنسي جويل دو روزناي Joël de Rosnay، وهو عالم ذائع الصيت ليس من خلال منشوراته الأكثر مبيعاً فحسب، ولكن بمقابلاته العامة في الإذاعة والتلفاز. حصل على شهادة الدكتوراه في العلوم، وعمل باحثاً في معهد بحوث ماديسون (ميت) Madison Research Institute MIT كما شغل منصب مدير لتطبيقات البحوث في معهد باستور Pasteur (١٩٧٥-١٩٨٤م)، وهو حالياً الرئيس التنفيذي لشركة بيوتيكس إنترناشونال Biotics International، المسؤولة عن المستقبل والتعليم في قطاعي الإنترنت والتكنولوجيا الحيوية. إضافة إلى أنّه مستشارٌ لرئيس مدينة العلوم والصناعة في فيليت Villette. كما أنه متخصص منذ عقود في سبر الحياة المجهرية ليكشف لنا في مؤلفاته مدى إعجابه بأسرار عالمنا... مسلطاً الضوء على بعض الرموز المحيطة بنا، والتي تتحكم في تطور المجتمعات البشرية وتنظيمها.

---

* باحث مغربي.

يأخذنا جويل في كتابه (أحاول أن أفهم... الأسرار الخفية للطبيعة) «Je cherche à comprendre... - Les codes cachés de la nature» في رحلة رائعة لاكتشاف رموز خفية كامنة في الطبيعة، وكذا القوى المنتظمة والغامضة في الآن نفسه التي تحكم كوننا، بدءاً من متتالية فيبوناتشي Leonardo Fibonacci (١١٧٠- ١٢٤٥) الرياضية والرقم الذهبي، مروراً باكتشاف ألان تورينج Alan Turing (١٩١٢- ١٩٥٤م) عالم تحليل الشفرات والذي كان له الفضل المبكّر في كشف أن الرموز الكيميائية كانت هي أصل أي نشأة لأشكال حية وهذا ما أبرزه في (مقالة عن الأساس الكيميائي للتشكّل الحيوي، وتوقّع تفاعلات كيميائية متذبذبة)، وانتهاءً بالهندسة الكُسيرية لبينوا ماندلبروت Benoit Mandelbrot. استعار جويل عنوان كتابه من الكلمات الأخيرة التي تَلَفَّظ بها جاك مونود Jacques Monod قبل موته. وقد سعى الباحث في هذا الكتاب إلى إبراز التحدي الذي يتربص بجسم الكائن البشري وعقله، والذي يمثله الذكاء الاصطناعي والروبوتات. محاولاً الإجابة عن سؤال مركزي مفاده: ألسنا بصدد بزوغ شكل جديد من أشكال تطور إنسانيتنا؟

وعن دوافع الكتابة في هذا الموضوع والفئة المستهدفة، يقول الباحث: «كتبت هذا العمل لأول مرة لنفسي. إن انسجام الطبيعة الذي أصفه قد غيّر طريقتي في رؤية الأمور وعزز أملي في مستقبل إيجابي. ولكنه موجه أيضاً إلى عامة الناس والسياسيين والصناعيين». ويشير كذلك إلى أن من بين الأسباب التي دفعته إلى الكتابة اختمار تجربته الحياتية والعلمية التي تلزمه للمضي قدماً وعدم الرجوع إلى الوراء، إضافة إلى شعور معين من الروحانية والتأمّل في عالمنا، من خلال السعي إلى فهم الترتيب الخفي للأشياء والموجودات. وهذا ما يدعوه إلى التساؤل عن سر تناغم الكون، ومكمن هذه الوحدة والانتظام التي تساءل عنها فيثاغورس Pythagore (٥٠٠ قبل الميلاد)، ليخلص إلى أن العالم هو «مزيج من الأرقام التي تميل إلى التناغم».

في الفصلين الأولين، يوجهنا جويل دو روزناي إلى بعض معايناته التأملية في الطبيعة: فهو يقف مثلاً، مذهولاً أمام الأمواج، وهيكل أصداف البحر، وأمام بقع النمر. ومن أبرز الأمثلة التي ساقها نسبة الملوحة في المحيطات، يقول في هذا الصدد: «يمكننا أن نسأل أنفسنا أسئلة: لماذا تكون ملوحة المحيطات هي نفسها دائماً؟ كيف ينتظم متوسط درجة حرارة العالم؟ وكيف يحدث التنظيم الذاتي لأنواع حيوانية ونباتية مختلفة متكيفة مع بيئتها»، فنظرياً، ينبغي أن تكون مياه البحر أكثر ملوحة منذ تبخر الماء، ولكن لا توجد اختلافات

لأن العناصر الكيميائية للمحيطات تمتصّها الكائنات البحرية الدقيقة خصوصاً النباتية، مما يخفّف من حدّة هذه الملوحة. إضافة إلى أن تركز معظم ملوحة البحار في القاع قد يكون عاملاً رئيساً في التخفيف من حدتها.

لينتقل الكاتب بعد ذلك لحياة الحشرات كالنمل والنحل، وبالأخص النمل الأبيض: فمن أجل البحث عن الطعام، تأخذ النملة دائماً أقصر الطرق وذلك لتوفير الطاقة الحيوية لبقاء الأنواع. ويتكون رمزها الكيميائي من الفيرومونات phéromones. وتُودِع كل نملة هذا الرمز في أثناء تحركها. ويجب أن تكون كل منها قادرة على الكشف عن الروائح. ثم يجب أن تستمر تلك الإشارة في الوسط مدّة طويلة بما فيه الكفاية، وهي بذلك تركز على المنطقة الأكثر ثراء في الفيرومونات، ويُحفَظُ داخل هذا الوسط على إشارة مشفرة، وستكون بذلك ضرورية لبقاء هذا النوع واستمراريته. ويبدو أن الحشرات قد قطعت شوطاً طويلاً أمام البشر في بلورة شبكات للاتصالات!

الإنسان بدوره لم يخرج عن هذه القاعدة، إذ يمكننا أن نلاحظ أن التجمعات البشرية تستجيب أيضاً للشفرات. فبالنسبة إلى الباحث الأمريكي جيفري ويست Geoffrey West من معهد سانتا في Santa Fe ، فإن المدينة تشكل نتيجةً للتنظيم البشري، وقد شبه هيكل المدينة بتلك الشعيرات الدموية، وما تختزنه من طاقة ومعلومات. وبصورة أعم، فإن المدن هي مستقبل العالم. غير أنها كذلك تمثل بؤرة للأزمات الاجتماعية والاقتصادية والإيكولوجية. ومن ثمَّ وجب التفكير في الحلول الناجعة لإصلاحها. والتفكير بشكل جدي في مدينة ذات «الاقتصاد الدائري» المراعية للبيئة الذكية، وهذا هو النموذج الأمثل لإنقاذ العالم.

وفي الفصول الموالية، يسرد المؤلف تطور التفكير البشري: بدءاً بالعصر الحجري، الذي صنع الإنسان فيه أدوات للسيطرة على بيئته، وانتهاءً بالعصر الحالي إذ عد الذكاء الاصطناعي والروبوتات النتيجة الأكثر إثارة لهذه التطورات. غير أن ما وصل إليه الإنسان مؤخراً قد يطرح كثيراً من التساؤلات حول المخاطر المحتملة لهذه التطورات التكنولوجية التي تبرز جانباً من مخاوف الباحثين. ولا سيّما مع تزايد النقاش مؤخراً في المحافل العلمية ووسائل الإعلام، إذ برزت عناوين من قبيل: هل نخشى من الروبوتات؟ هل الذكاء الاصطناعي سيغير حياتنا رأساً على عقب؟ هل تطور الروبوتات السريع سيؤدي إلى نهاية البشرية؟ هل ستتحول هذه الروبوتات إلى وسائل دمار للإنسانية بكل ما تحمله كلمة الإنسانية من معنى؟ لكن في المقابل، فهناك من

يعدُّ أن هذه الوسائل كلها مجرد ملحقات مسخَّرة للبشرية، وتعكس قدرة الإنسان العالية في الإبداع والاختراع، ولا خوف منها ما دام الإنسان هو من يمتلك مفاتيحها وشفراتها.

ويدعو جويل إلى إدارة الانتقال إلى هذه الخطوة الجديدة من التطور الذي يكتسب الإنسان من خلالها القدرة على أداء مهامه والعيش في ظروف أمثل. ويطرح هذا التحول مجموعة من النقاط وهي:

- الانتباه إلى المخاطر المرتبطة بتسارع عملية الاحتباس الحراري (فقد أظهرت دراسة حديثة أن تمديد الاتجاهات الحالية يمكن أن يؤدي إلى ارتفاع درجة الحرارة بمقدار خمس درجات، وهو ما يتجاوز أرقام مؤتمر الأطراف في دورته الحادية والعشرين (COP 21)، وهذه الحالة الطارئة تستوجب منا التحرك.

- الإشارة إلى عواقب النمو الديموغرافي المتوقع في إفريقيا بشأن تدفقات الهجرة على مدى السنوات المقبلة.

- العجز المالي لأنظمة الحماية الاجتماعية والمعاشات التقاعدية، لاسيّما مع التغير السريع جداً في أنماط العمل.

- إن ضعف الحكامة العالمية لا يسمح بتوجيه الصراع على السلطة والهيمنة.

- انقسام العالم بين أقلية تركب موجة النظام البيئي الرقمي في مقابل تخلي الأغلبية العظمى عنها وتجاهلها للأمر.

- الحاجة إلى وضع وسائل المراقبة والتنظيم للشركات العالمية التي تتبنى التطورات التكنولوجية الحالية الكبيرة بشكل غير متوازن.

نحو نزعة إنسانية معززة

ويوضح الكاتب أنه بدلاً من هذه النزعة الإنسانية المتسمة بالنخبوية والأنانية والنرجسية، يمكن أن نصل إلى ما يسمى بـ«الإنسانية المعززة»، من خلال وضع القيم الإنسانية المشتركة مثل: العاطفة، والخلق، والفن، والتضامن، والحب، والاحترام. ويمكن تحقيق ذلك إذا تمكن الإنسان من السيطرة على الذكاء الرقمي، وتحرير نفسه من الروتين والمنافسة. إن «الذكاء الجماعي المعزز» يخطو جنباً إلى جنب مع القدرة الهائلة على ما توفره التكنولوجيات الجديدة من تبادل وتقاسم بين الأفراد، وهذا من شأنه أن يؤدي إلى «الإنسانية المعززة»، حيث يكون المجتمع منظماً على

نحـو أمثل تسوده قيم الإنسانية النبيلة. يقول: «**وأقر بأن هذا رهان. وبدلاً من التفاؤل، أعدُّ نفسي إنساناً إيجابياً وعملياً. وفي هـذا الكتاب، أردت أن أشهد على مدى قدرتنا على البناء الجماعي للمستقبل، وذلك بفضل الذكاء المتزايد الذي يشجعنا على أن نكون أكثر إنسانية من اليوم**».

ومـن هـذا المنظور يُظهر جويل دو روزناي كيفية الجمع بين النظام البيئي الرقمي الجديد والذكاء الاصطناعي والروبوتات وعلم الوراثة الحيوية، التي تمكّن للإنسان العملَ على تجاوز مرحلة جديدة في تطوره نحو «الإنسانية المعززة». وتجعله أقرب إلى الوحدة الأساسية للطبيعة، وإلى درجة أن يكون قريباً لما وصفه الأب تيلهارد دي شاردين Teilhard de Chardin تتويجاً لهذه العملية من التوافق بشكل عقلي. يقول المؤلف: «**واليوم، يصبح من الأصعب التنبؤ بالتطورات المتسارعة التي نواجهها في الميادين العلمية والتكنولوجية والاقتصادية والسياسية. وتهدف رسالتي إلى تنبيه الباحثين والسياسيين والاقتصاديين والعلماء، ليس على سرعة هذه التطورات فحسب، ولكن على وجه الخصوص على الترابط الناشئ بين الذكاء الاصطناعي والروبوتات والعمل البشري... هذه التطورات يمكن أن تدمج بشكل أفضل في أفكارنا، وأن تقودنا إلى مرحلة جديدة من تطور البشرية**». وهكذا، فإن جويل دو روزناي يدعو إلى ظهور إنسانية جديدة، أو ما يسميه «الإنسانية المعززة». وأشار إلى أنه يتوقع ظهور «الذكاء الجماعي المتزايد»، ويدعو الكائن البشري إلى أن يصبح إنساناً أكثر فأكثر من خلال كل هذه الأدوات الجديدة التي تغزو عالمنا وأحياناً تخيفنا.

يشير المؤلف إلى أن تأملاته حول مصير الإنسان، وسر كمال الكون، ووحدة قوانين العالم، وانسجام الطبيعة بمختلف مكوناتها، قد منحه دفقة روحانية أعطت له معنى لمواصلة حياته بطموح. ويقر كذلك بأن الكتاب له ميزة كبرى تكمن في الربط بين السمات الكبرى للعالم في علاقتها بتطور الكائن البشري، كما يبين أن تماسك هذه السمات ستفتح إمكانات استثنائية للبشرية، وتقدّماً ملموساً وبشكل حاسم تجاه شكل من أشكال الإنسانية المعززة التي تعتمد على الارتقاء بالذكاء الجماعي الذي يغذيه التفكير والروحانية. وهذه أبرز الأسرار الكفيلة بفتح آفاق مثيرة واستشراف رؤى جديدة، تدعو إلى التعاطف والإيثار والاعتراف بالتنوع والمشاركة والفن والحب.

الترجمة في التعليم الجامعي

ترجمة: د. ملكة أبيض

مضى الوقت الذي كان بعضهم يرمي فيه بنفسه بهدوء إلى الترجمة، بانتظار أن يجد مجالاً أفضل.

فقد وصلت حاجات المجتمع المعَوْلم، من جهة، إلى حدٍّ أنَّ الهواة لم يعودوا يكْفُون الطلب، حتى لو تبين أنهم مترجمون جيدون. كما وصل مستوى المتخصصين، والمنافسة بينهم، من جهة أخرى، إلى حد أن أولئك المرتجلين أصبحوا يجدون أنفسهم وقد استُبعدوا من السوق بسرعة كبيرة.

إذن، فالطريق الإلزامي الذي يؤدي إلى المهنة هو التأهيل أو التكوين، شأنها شأن كل مهنة أخرى.

التعليم الجامعي

تختلف عوامل تكوين المترجمين في العالم، ومدارس الترجمة التي وُلِدت خلال الحرب العالمية الثانية، ولا سيما في نهايتها، أي مع تفجّر العلاقات الدولية الحديثة، والتي نَمَت كالفطر. وحين نعود إلى التاريخ، نرى أنه لا يوجد فيه إلا قليل من أمثلة التكوين بكل معنى الكلمة. فـ«المدارس الشهيرة في بغداد وطليطلة لم تكن كذلك تماماً! وبالمقابل، فإن تكوين المترجمين الشفويين والتحريريين بدأ منذ زمن بعيد نسبياً. فالمستكشفان كريستوف

كولومبوس (أمريكا)، وجاك كاريتيه (كندا)، لئلا نذكر غير هذين الاسمين، أدركا سريعاً أنهما يحتاجان إلى تراجمة، أي وسطاء لغويين، للتعامل مع الأقوام المحلية. وهكذا أسرا عدداً من السكان الأصليين، وأعادوهم معهما إلى عاصمتيهما مدريد وباريس، لجعلهم يأتلفون مع لغة المَلِك. ولكن ذلك لم يكن في الواقع أكثر من حمّام لغوي مؤقت.

إن المدارس - كما نعرفها - وُلدت في أوروبا أولاً. والمدرسة الأولى، مدرسة جنيف، رأت النور عام (١٩٤١م). إلا أن هذه المؤسسات سرعان ما تكاثرت في العالم كله وظهرت في معظم الأحوال، في أحضان الجامعات، على الرغم من أن الأولى منها لم تمنح دوماً وضعاً جامعياً.

كان التكوين الجامعي في الترجمة يقدّم في نموذجين من البرامج: الحلقة الأولى، والحلقة الثانية.

فالحلقة الأولى، تقود إلى الحصول على البكالوريا أو الإجازة الجامعية في الترجمة، بحسب الدول؛ أي أنها دراسة مدّة ثلاث سنوات أو أربع.

أما الحلقة الثانية، فهي تماثل دبلومات الدراسات العليا المتخصصة، أو الماجستير، وتمتد نحو السنتين. وهذه الدبلومات في نمو متزايد لأنها تتيح لحاملي (الشهادة الثانوية) أو (الإجازة) إعادة توجيه مسارهم المهني. وقبل أن نذهب أبعد من ذلك، لنقل أيضاً إنه توجد أعداد متزايدة من برامج الماجستير، ودبلومات الدراسات المعمّقة، والدكتوراه، في مجال الترجمة، وهي موجّهة نحو البحث.

تتمايز هذه المدارس بسمعتها، ومكانة خريجيها في السوق، وتنوع اختصاصاتها، أو باللغات التي تقدّمها. ولم يعد السؤال مطروحاً حول ما إذا كان المتقدِّم ثنائي اللغة (كالكَنَدي والبلجيكي، على سبيل المثال)، بل حول المزيج اللغوي الذي يمتلكه. وفي أوروبا، يمتلك المترجمون الشفويون منذ عدة أعوام، مزيجاً من ثلاث لغات أجنبية إضافة إلى لغتهم الأم. ولكن المترجمين التحريريين لم يبلغوا ذاك المستوى حتى الآن. على أن الدبلومات الأوروبية جميعاً تفرض كفاءة في لغتين أجنبيتين، على الأقل... على كل حال، يتعلق اختيار لغات العمل قبل كل شيء بالسوق الذي يسعى المترجم للنمو فيه.

يجري التساؤل أيضاً عن طبيعة الاختصاص: هل على المدارس تكوين مترجمين متخصصين في المجالات المختلفة، أو أنَّ عليها تكوين اختصاصيين في الترجمة؟

إذا كان صحيحــاً أن المهندس هو الأقدر على فهم النصوص الهندسية، وتفسيرها، فإنه، بصـــورة عامة، لا يطبّق معارفه إلا على موضوع النص أو ثيمته. ولنذكّر بأن على المترجم أن يبذل جهوداً كبيرة في البحث الوثائقي بغية فهم نصوص من هذا القبيل.

إن المهندس، أو الطبيب، أو المحامي، مهما كانت كفاءته في مجاله، قد تنقصه الحساسية اللغويــة، أو أدوات التعبيــر الدقيقــة في لغتــه الأم؛ وقد تعوزه أحيانــاً المعلومات في اللغة الأجنبيــة، وهو ما يشكل عائقاً لممارسة الترجمــة. أضف إلى ذلك، أن هذا الاختصاص من دون تكويــنٍ خاص في الترجمة، لا يتمكــن حامله عملياً من طريقة النقل اللغوية للمعلومات، ولا من تقنياتها، على الإطلاق.

إن اختيــار المدارس يتمثل نتيجة لذلك فــي استلحاق المرشحين القادرين على اكتساب كفــاءات التعبير التحريري باللغة الأم، وممارسة الترجمة بسرعة. هذا من جهة، كما يتمثل، مــن جهة أخرى، فــي تزويد الأشخاص المتقدّمين إلى الترجمــة العامة، خلال حلقة أولى، بالأدوات الضرورية لاكتساب المعارف الخبيرة الضرورية للترجمة في لغات الاختصاص.

هنــاك تساؤل آخر في مجال بيداغوجية الترجمة، وهو بشأن الطريقة. إن تعليم الترجمة بصــورة عملية يقل يوماً عن يوم. والطريقة التي تستخــدم، طريقة «أغراض التعليم»، والتي أدخلهــا «جان دوليل» عــام (١٩٨٠م)، يجري اتباعها منذ ذلك الحين، لا في كندا فحسب، بل في أماكن أخرى من العالم.

هذه الطريقة أسهمت في إعطاء تعليم الترجمة المزيد من المنهجية والعقلانية. فأغراض التعلّم تصف الهدف المقصود من فعالية تربوية ما، وتشير إلى التغيرات الدائمة في السلوك لدى الطالب، كما شرحها «جان دوليل» عام (٢٠٠٣م).

على أنه تبرز الآن مقاربات أخرى، مثل «حل المشكلات»، أو «المشروع»، أو «الكفاءات».

يتمثــل التعليم عن طريق «حــل المشكلات» في طرح مشكلات يمكن للطالب أن يصادفها في حياته المهنية، في سبيل تطوير استقلاليته إلى أبعد حد ممكن.

ومقاربة «المشاريع» المبنية على عمل الفريق، تهدف إلى إدماج مجموعة من المعارف في أثناء تحقيق مشروع ما، وتطبيقها.

وأخيــراً، إن مقاربة «الكفاءات» ليســت طريقة بيداغوجية بحد ذاتهــا، ولكنها بالأحرى أسلوب لتصميم برامج تكون الأغراض التربوية فيها محددة بلغة الكفاءات الضرورية لممارسة المهنة. وللمفهوم البنيوي للتعليم مكانة كبيرة في أساليب العمل هذه.

ومهما كانت المقاربة المتبناة، فإن النواة الصلبة للمقررات الدراسية الإلزامية في برنامج جامعي جيد للترجمة الاحترافية يتضمن ما يأتي: إتقان اللغة الأم ولغات أجنبية، وطريقة الترجمة العامة والمتخصصة وممارستها.

يرمي مقرر الإتقان إلى تزويد الطالب بكفاءات الفهم والتعبير وتحسين هذه الكفاءات؛ واستئصال حالات التداخل والرعونة في الكتابة التي نرتكبها جميعاً في اتصالاتنا العادية. على أن المترجم يجب ألا يرتكبها، ويجب تنبيهه إليها.

أما مقرر طريقة الترجمة وممارستها، فمهمته إعطاء المعرفة، والقواعد، والمبادئ، والتقنيات الضرورية للمترجمين. إنه يجعل المترجم يتعلّم أن يشرح ويختصر، أن ينظِّم ويبني، أن يختار ويستبعد، منطوقاً أو فكرة ما.

هذه النواة الصلبة، يجري تطعيمها بمقررات أخرى، ولا سيما بمقررات في علم المصطلحات، والمراجعة، ولغات الاختصاص، واكتساب معارف متخصصة، والتمكن من الأدوات الرئيسية للمساعدة في الترجمة. وتأتي أخيراً النظرية.

فالتكوين في الترجمة رحلة في أعماق اللغات، والثقافات، والمعارف. إنه أيضاً رحلة نحو الآخر... الأجنبي الذي نُعرِّف بثقافته ومعارفه... رحلة أخيرة نحو النفس. إذ نتعلم أن نكشف عن أنفسنا فيما يمكن أن يكون الأكثر حميمية فيها: لغتها وثقافتها.

ومن المناسب أن نؤكد أن تكويناً جامعياً، بصورة عامة، غير كاف لصنع مترجم جيد. فالتكوين يجب أن يشتمل بالضرورة على احتكاك مكثّف بالواقع المهني. لذلك تحتوي البرامج الجيدة على تدريبات في وسط مهني... وفي حال عدم وجود التدريب، على الطالب المترجم أن يُعنى بتكوينه الذاتي الذي يكمل تكوينه الأساسي. وإذا كان يهدف إلى التميز، فعليه أن يتمرن شخصياً على الكفاءات التي سيستخدمها خلال عمله كله، ألا وهي القراءة والكتابة. عليه أن يقرأ في إطار غرضين: استكمال معرفته بلغته الأم واللغات الأجنبية، وأيضاً إغناء زاده من المعارف العامة والمتخصصة. وهذه المعارف يصعب تعريف الثقافية منها، ولكن تلك لا تقل أهمية عن غيرها. ومنظمة الأمم المتحدة للتربية والثقافة والعلوم (اليونسكو). تعرِّف الثقافة بأنها: مجموع السمات المميزة، الروحية والمادية، الفكرية والعاطفية، التي يتصف بها مجتمع ما، أو فئة اجتماعية ما. وهي تشتمل، إضافة إلى الفنون والآداب، على أنماط الحياة، والحقوق الأساسية للكائن الإنساني، وأنظمة القيم والتقاليد والمعتقدات. من

هنا، فإن الادعاء بمعرفة ثقافة ما يشكّل مشروعاً واسعاً... إنه في الواقع، قضية حياة! ولكن لنبقَ واقعيين، ولنركز على فائدة هذا التعريف لِلُّغوي الذي هو المترجم.

إن اللغة أساس الثقافة. وللتأكد من ذلك تكفي ملاحظة المجموعات اللغوية التي تطالب باستقلالها الثقافي، والسياسي أحياناً. إن بُعد الثقافة هذا - اللغة - هو الذي يستوقف انتباه المترجم الذي يعنى بتكوينه الذاتي. إنه سيتوقف عند المظهر اللغوي للسمات الروحية، والمادية، والفكرية، والانفعالية للمجتمعات والفئات التي يترجم نصوصها.

ولنلاحظ أنه ما من مترجم يحترم نفسه يعمد إلى إيقاف عملية التكوين الذاتي هذه، على الإطلاق.

ونريد أن نقول لطلابنا منذ اللقاء الأول: إنكم ستصبحون ملاحقين بهوس متابعة النصوص وستقرؤون أكثر من أي شخص آخر، وستفككون النصوص، وتتساءلون بشأن أصغر ألوان التعبير اللغوي، مما يجعلكم لا تطاقون على صعيد العائلة والرفاق.

المراجع

Georges L. Bastin, Monique C. Cormier, Profession Traducteur, les presses de l'université de Montreal, 2012.

رؤية خاصة لإعادة إعمار مدينة الزبداني

رنا حمدان



تتمتع الزبداني ذات التسمية الآرامية الأصل، وتعني «لب الخير وخلاصته» بمواردها المتنوعة وطبيعتها الفريدة مما جعلها هدفاً ثميناً للعصابات المسلحة لاستغلال خيراتها.

تقييم أضرار أبنية الزبداني وبيوتها

نتيجة رعاية واهتمام السيد الرئيس وتوجيهاته للجهات المعنية كافة، بدأ العمل على تأهيل (خدمات المياه والكهرباء) في المنطقة من خلال العقود التي أُبرِمَت مع متعهدي الخدمات، وباشرت الورشات عملها ابتداءً من أطراف المدينة لأنها الأقل ضرراً حسب نتائج التقييم الذي قام به مهندسو المدينة كعمل طوعي بالتعاون مع مهندسي بلدية الزبداني

معتمدين في تقييمهم على الأسس التي حددتها وزارة الإدارة المحلية لدرجة الضرر على الشكل الآتي:

- درجة (١) بناء سليم إنشائياً - مكسي غير متضرر - بحاجة إلى مستلزمات التأهيل الأولية (باب، نافذة،خزان مياه، مغسلة).

- درجة (٢) بناء سليم إنشائياً - مكسي متضرر جزئياً- بحاجة إلى صيانة جزئية + مستلزمات التأهيل الأولية.

- درجة (٣) بناء سليم إنشائياً - مكسي متضرر كلياً- بحاجة إلى صيانة عامة للإكساء+ مستلزمات التأهيل.

- درجة (٤) بناء متضرر إنشائياً بشكل جزئي (تهدم جزء من البناء - طابق من أصل أكثر من طابق مع إمكانية الاستفادة من الجزء المتبقي.

- درجة (٥) بناء متضرر إنشائياً بشكل كلي ولا يمكن إصلاحه.

- درجة (٦) بناء متهدم بشكل كامل.

ومن خلال التقييم تبين أن نسب الأضرار حسب أسس التقييم بعد تنزيل البيانات على الصورة الفضائية في وزارة الإدارة المحلية كانت على الشكل الآتي:

- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٠) (٢٠٠) بنسبة (٤٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (١) (٩٣٤) بنسبة (١٨٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٢) (٨٠٧) بنسبة (١٥٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٣) (٢٠٢٩) بنسبة (٣٨٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٤) (٥٣١) بنسبة (١٠٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٥) (٥٥٧) بنسبة (١١٪).
- عدد الأبنية التي أضرارها من الدرجة (٦) (٢٠٩) بنسبة (٤٪).

تبين قاعدة البيانات السابقة، والتي تشكل قاعدة ومنطلق لمنهجية عمل سليمة، أن نسب الأضرار من الدرجات (٤-٥-٦) قليلة على مستوى المدينة، وتتركز معظمها في وسط المدينة الذي يشكل غالبية البلدة القديمة، مع وجود نسبة كبيرة من الأبنية في وسط المدينة ذات الأضرار من الدرجة الثالثة حسب الصورة الفضائية للمنطقة. مما تطلب النظر لهذه البقعة بشكل مختلف عن أطراف المدينة لإعادة تخطيطها وإعمارها بسبب الأضرار الكبيرة

التي تعرضت لها أبنيتها وشوارعها. ونُحِّيَت عن العمل بانتظار استصدار قرار بشأنها واكتُفِيَ بفتح حاراتها وشوارعها بوساطة (تركسات) استُجلبت أيضاً من خلال عقود أبرمتها محافظة ريف دمشق لهذا الغرض، وذلك تسهيلاً لمرور الأهالي للوصول إلى أملاكهم. ولغاية تاريخه لم يصدر قرار بشأن البلدة القديمة، وتتم فيها حالياً بعض الأعمال العشوائية التي لا تستند إلى رؤية ومنهجية واضحة، مما سيؤجل عودة غالبية السكان المحليين المهجرين لمدّة طويلة الذين يقطنون في منازل التشرد، ويتعرضون للضغط من أصحابها لمغادرتها إلى لا مأوى. في حين تركزت أعمال تأهيل الخدمات على أطراف المدينة التي يقطنها نسبة صغيرة من سكان المنطقة لأن غالبية الأبنية على أطراف المدينة هي أبنية اصطياف وأصحابها غرباء عن المنطقة، ومن ثمَّ فإن عودة النسبة الأكبر من أهالي المنطقة إلى الزبداني مرهون بتأهيل وسط المدينة واتِّباع منهجية عمل محددة ببنود واضحة وبرنامج زمني لتسريع عودة الأهالي ومساعد الدولة في تخفيض نفقات إعادة الإعمار قدر الإمكان.

أهمية وسط المدينة بوصفه مركزاً لكل نشاطات سكان المنطقة

تعود أهمية وسط المدينة للأسباب الآتية:

- يتركز فيه أكبر تجمع سكاني من السكان المحليين وغالبيتهم من الطبقة الفقيرة والمتوسطة والفلاحين.

- حاراتها ضيقة لا يتجاوز عرضها ثلاثة أمتار، كما لا يتجاوز عرض شوارعها الرئيسية عشرة أمتار.

- تتركز العملية التعليمية في وسط المدينة نظراً لانتشار المدارس فيها. هذا مع وجود أقدم مسجد (جامع الجسر) وأقدم كنيسة (الكنيسة الكاثوليكية) بالقرب من المسجد، وهي أبنية أثرية لا بد من الحفاظ عليها وترميمها بالتعاون مع مديرية الآثار والمتاحف.

- وحديثاً إنشاء المركز الثقافي الذي كانت تقام فيه المناظرات الثقافية والحفلات الموسيقية والزجلية والعروض المسرحية والندوات وغيرها من الأنشطة الثقافية، ومؤخراً إحداث مهرجان سوار الشام على محيط البلدة القديمة بجوار المركز الثقافي والذي ضم مجموعة من الأنشطة السياحية والثقافية والترفيهية والأسواق ومدينة ألعاب وحديقة حيوانات وغيرها مما جعلها مركز استقطاب كبير للسياح من مدينة دمشق وغيرها من المناطق المجاورة لمدينة الزبداني بالإضافة إلى السيّاح من دول الخليج.

• مــن الجانب الثقافي يعدُّ الزجل والعتابا من أهــم الفنون الثقافية التي تميز المدينة هذا الفــن الشعبي الزاخر بالتعابير والمعاني اللفظية التي تعبر عن الروح الشعبية لأهالي المنطقة التــي لا تنفصل عــن طبيعتهم الجبلية، ولازال هــذا الفن يحتل أهميته بيــن الفنون الثقافية الشعبية في سورية ولبنان، وكان من أهم شعرائه الشاعر المرحوم زين العابدين جعفر الذي كان على ارتباط مع الشعراء الزجليين في لبنان ووادي بردى الذين كانوا يتوافدون إلى الزبداني - البلدة القديمة- بكثافة لإحياء الحفلات الزجلية، هذا بالإضافة إلى أن الشعر الزجلي والعتابا هو جزء من تقاليد العرس في الزبداني إلى جانب تقاليد الحنة والعراضات والدبكات.

منهجية العمل لإعادة إعمار البلدة القديمة (مركز مدينة الزبداني)

يتم العمل وفق المراحل الآتية:

١- جرد الأبنية من الدرجة (٥-٦) وإزالتها ووضع حدود لملكياتها تمهيداً لإعادة الإعمار مكانها.

٢- جــرد الأبنية القائمة الآيلة للسقوط ووضع إشــارات تحذيرية عندها تمهيداً لإزالتها لضمــان سلامة الأرواح البشرية لأصحابها وللقاطنين بجوارها، ومن ثمَّ فمن الخطأ أن ندفع بالناس للسكن في البلدة القديمة حتى لو تأكدنا من السلامة الإنشائية للأبنية التي يملكونها قبــل إزالة الأبنية المهدمــة، والأبنية القائمة المهددة بالسقوط التــي قد تشكل خطراً على أصحــاب الأبنيــة السليمة إنشائياً نظــراً لتلاصق الأبنية في البلــدة القديمة وعدم الالتزام بوجائــب تفصل بينها، وهذه نقطة في غاية الأهمية، فالبناء ليس كتلة مستقلة بحد ذاتها بل يجب النظر إليه من خلال علاقته بالبيئة المحيطة.

٣- إزالــة الأجزاء المتضــررة في الأبنية القائمة والتي تقــع أضرارها من الدرجة (٤)، أو إزالتهــا كلياً في حال تبين عدم الجدوى الاقتصادية مــن تدعيمها، ومن الناحية الإنشائية قد تنتج عن إزالة أجزاء من المبنى لامركزية في الشكل الهندسي، أو عدم تجانس الكتلة والصلابة، أو عــدم انتظام شاقولي، وكلها عوامل تؤثــر على السلامة الإنشائية للمباني ولاسيّما مقاومتها لحمولات الزلازل والرياح، ومن الناحية المعمارية يمكن أن تشوه هذه الأبنية المظهر العام.

٤- الحفــاظ على الأبنية التي تقع أضرارها من الدرجات (١- ٢- ٣) وإعطاؤها الأولوية بالتأهيل.

٥- المباشرة بتطبيق المخطط التنظيمي للبلدة القديمة وتوسع البلدة مع بعض التعديلات التنظيمية الهادفة لإحياء الحركة السياحية، وإزالة المخالفات العشوائية، بحيث تتضح معالم

المنطقة أكثر من ناحية توضع الأبنية والشوارع التي ستتسع من خلال هذا الإجراء، مما ينعكس على التفكير بزيادة عـدد الطوابق للأبنية الجديدة بحيث تصبح أربعة طوابق بدلاً من ثلاثة بالنسبـة إلى الشوارع التي يزيد عرضها عن (١٠م) وثلاثة بالنسبة إلى الشوارع التي تقل عن ذلك على أن تكون أسقفها الأخيرة قرميدية تناسب الطبيعة الريفية للمدينة.

٦- قد تؤدي إزالة الأبنية المهدمة وفق المخطط التنظيمي إلى إجراء تعديلات على مخططات شبكات (المياه والكهرباء)، ومن الخطأ المباشرة بتنفيذها قبل القيام بهذه الإجراءات.

٧- عمـل مخططات معمارية للأبنية الجديدة يراعـي في تصميمها تطبيق الحد الأدنى للوجائـب وفق ضابطة البناء للبلدة القديمة وتوسع البلدة لتوافق نظام الضابطة مع القوانين النافذة، علـى أن تكون التصاميم المعمارية ذات طابع موحد في القطاع الواحد، وتتغير في القطاعات الأخرى، وبارتفاعات لا تزيد عن أربعة طوابق حسب عرض الشارع، والاهتمام قدر الإمـكان بالشكل الجمالي الخارجي للأبنية الجديـدة، ومعالجة الواجهات الخارجية للأبنية القائمـة بحيث ينتج عنـه طابع متآلف مع طبيعة المنطقة الجميلـة، من خلال إعطاء ألوان للواجهـات مع إمكانيـة التطعيم بالحجر محاكاة للطبيعة وتنظيـم الساحات وزراعة الأزهار والنباتات فيها وفي الشوارع الرئيسية على مداخلها، لاسيّما شارع الكورنيش لما له من أهمية كمدخـل لمدينة الزبداني من جهة الجنوب وامتداده للجمعيات، وتفرع الطريق الزراعية عنه عند دوار الكورنيش.

٨- يجـب دراسة الأبنية الجديدة من ثلاث أو أربـع طوابق لمقاومة الزلازل بسبب عامل أهميـة الزلزال في المنطقة والمصنفة درجة (٣) وفق الكود العربي السوري، وتدعيم الأبنية القديمة القائمة في البلدة القديمة بحيث تصبح مقاومة للزلازل، وعمل ملاجئ فيها لحماية الأرواح البشريـة، هذا مع ضرورة أن يكون إنشاء الملاجئ جزءاً لا يتجزأ من الأبنية الجديدة وإدراج ذلك كشرط ضمن شروط ضابطة البناء في المنطقة.

٩- زيـادة عدد المدارس بحيث تناسب التجمعات السكنية في المنطقة، والسماح بابتداع تصاميـم معمارية جديـدة ومميزة للمدارس تنسجم مع طابـع المنطقة، وتحسين الواجهات الخارجيـة للمدارسـ القائمة التي يجري ترميمهـا حالياً، بإعطائها ألوانـاً جميلة، وزراعة الأشجـار علـى محيطها، بحيث تصبح مكانـاً جميلاً يبعث البهجة، ويـزرع الفرح في قلوب الطـلاب، الذيـن عانوا من الحرب ما عانوه، وهم بحاجة للدعـم النفسي وإدخال الفرح إلى

قلوبهم، ويبدأ ذلك من خلال توفير البيئة المحيطة بحيث تكون باعثاً للتفاؤل، وبذل الجهود كافة من أجل دعم العملية التربوية والتعليمة، للحفاظ على هذه الثروة، والنهوض بها لأنها مستقبل سورية الواعد.

١٠- يجب توجيه الاهتمام نحو إيجاد فرص لتحقيق الارتقاء التقني من خلال استخدام التكنولوجيا الجديدة في عملية إعادة الإعمار كاستخدام تقنية الخرسانة مسبقة الصنع لما لذلك من أثر على السلامة الإنشائية وعلى الناحية الاقتصادية والمدة الزمنية للإنجاز من حيث ما يأتي:

الأثر الاقتصادي والمدة الزمنية الإنجاز: بسبب تعرض طرق الإنشاء لارتفاع في التكاليف وبطء في الإنجاز، الأمر الذي لم يعد مقبولاً بعد الحرب على سورية والتي أسفرت عن نقص كبير في اليد العاملة الخبيرة، فإن الخرسانة مسبقة الصنع التي يجري صنعها في المعمل لتصبح جاهزة للتركيب فور الاحتياج إليها.

الأثر على تأمين السلامة الإنشائية: إن استخدام أنواع من البيتون عالي المقاومة في الخرسانة مسبقة الصنع وإحكام المراقبة في أثناء صنعها في المعمل بصورة دقيقة وحماية المواد الخام من العوامل الجوية يجعل من الخرسانة مسبقة الصنع ومسبقة الإجهاد ذات أداء عالٍ في مقاومتها للزلازل.

١١- التوجيه إلى فروع نقابة المهندسين للقيام بمسؤولياتها في مجال تدعيم المنشآت بأسعار مناسبة تلائم الواقع الاقتصادي المتأزم وإبعاد حالة المكاسب من استغلال إعادة إعمار سورية كمكسب مادي، ووضع أسس ومعايير فنية موحدة للتقييم تكون بمنزلة قانون.

١٢- فتح الباب أمام الشرائح كافة لإدخال مواد البناء إلى الزبداني وعدم السماح بحصرها واحتكارها بأيدي المنتفعين والمتنفذين، واحتكار السوق والأسعار واستغلال أزمة الناس المادية، وتجميد حركة إعادة الإعمار في المنطقة لعدم تلبيتها لحاجة البلد الكبيرة من هذه المواد.

١٣- قطع دابر الفساد والإفساد وبتر السرقات التي لازالت تطال بيوت المواطنين المدمرة في المنطقة من ضعاف النفوس، وسيادة هيبة القانون.

١٤- بالتوازي مع ما ذكر سابقاً يجب الاهتمام بالقطاع الزراعي وإعادة زراعته، ودعمه، بالوسائل كافة بسبب الأضرار الكبيرة التي تعرض لها هذا القطاع والذي يعدُّ شريان الغذاء للمنطقة ولمدينة دمشق، والعمل على تحسينه ومنع العمارة فيه.

١٥- بما أن السكان هم الحاضنة الأساسية لكل الإمكانيات، لذا فمن الضروري للقطاعات الشعبية والاجتماعية من عمال وفلاحين وأصحاب الدخول المحدودة والمتوسطة والكسبة والفقراء وفئات الشعب بأكملها التي كانت الحامل الاجتماعي للنظام أن تقود بنفسها عملية إعادة الإعمار التي ستجري قطعاً لمصلحتها، وعدم الاستعاضة عنهم بفئة من رجال الأعمال وأصحاب النفوذ كما نلاحظ اليوم.

١٦- علينا أن نعي جميعاً (مسؤولين ومواطنين) أننا في وضع يتطلب حلولاً استثنائية، تستوجب إطلاق المبادرات، والحلول السريعة لتجاوز هذه الأزمة الاستثنائية، من خلال الإجراءات الخلاقة والمبدعة والسريعة، التي تضمن عودة النازحين، لما سيكون لهم من دور في إعادة الإعمار ولا سيّما في ظل وجود نقص في اليد العاملة، كي لا تُستجلب أيدٍ عاملة غير وطنية تحكمها الغايات الربحية أكثر من اهتمامها بالهدف الرئيس الذي ترجوه الكوادر الوطنية، التي غايتها إعمار بلدها بالدرجة الأولى، وعودة سورية إلى سابق عهدها، واستعادة دورها الاقتصادي بعيداً عن الروتين والبيروقراطية.

١٧- تعويض الأهالي بنسبة من مبلغ الأضرار حسب درجة الضرر، بناء على ضبوط الشرطة التي تقدموا بها لمحافظة ريف دمشق، ولجان الكشف من المحافظة، إن لهذه التعويضات أثراً كبيراً في تحريك وتيرة العمل، وإطلاق الطاقات البشرية الكامنة، التي تحتاج بالضرورة للدعم في ظل التدهور المادي لأصحابها الذي سببته الأزمة، من جهة أخرى يمكن منح المتضررين ولا سيّما ذوي الدخل المحدود قروضاً مصرفية طويلة الأمد، يمكن أن تمنحها الدولة بالتعاون مع شركات مانحة من دول صديقة لديها النية في مساندة الشعب السوري، بما يحفظ لهذا الشعب كرامته بعيداً عن المستغلين، بحيث يكون قادراً على امتلاك الإرادة، والثقة، ويكون اليد الفاعلة في إعادة إعمار سورية.

١٨- الحفاظ على ملكيات سكان المنطقة الذين تشردوا وتضررت مساكنهم بفعل الإرهاب، ورد المكانة لهم مكافأةً على صمودهم في وجه هذه المؤامرة الكبيرة. وبذل الجهود لإعادة التئام النسيج الاجتماعي للنهوض بهم لخدمة المتطلبات الأخرى (الزراعية والسياحية) التي ستسهم بشكل فاعل في إنعاش اقتصاد المنطقة ككل.

١٩- الاستفادة قدر الإمكان من مخلّفات البناء والهدم التي باتت تشكل نسبة كبيرة على مستوى سورية بسبب الحرب، والتي تحتاج إلى رميها وسوقها لمسافات بعيدة إلى أماكن ردم

مخصصة لهذا الغرض، مما يسترعي النظر إلى حجم الأثر البيئي الذي تمثله هذه المخلفات، ولا سيّما المخلفات الخرسانية والركام الخشن. وتبرز هنا أهمية الحاجة إلى العديد من التقنيات التي من خلالها يعاد استخدام هذه المواد من خلال إعادة تدويرها إلى مواد أخرى صالحة للاستخدام سواء في المجال نفسه أم في مجالات أخرى. وتوفر هذه العملية استخدام الموارد الطبيعية في ظل الاستنزاف المخيف للموارد الطبيعية على كوكب الأرض، وتقليل كلفة إنتاج ونقل هذه المواد الأولية ومن ثمَّ تقليل المواد التي تحوّل إلى أماكن الطمر.

رؤية خاصة للتخطيط لسياحة ريفية بفرعيها (الأساسية والتخصصية)

يُنطَلق بالتخطيط السياحي بأشكاله كافة من خلال:

١- **التخطيط العمراني**: لأي بناء محدث سواء سكني أم تجاري أم سياحي (فنادق أو مطاعم)، من حيث إنه يجب أن يحاكي الطبيعة الريفية للمنطقة كمصيف لتشكيل هارموني متآلف مع البيئة من ناحية ارتفاع البناء، والإكساء الذي يجب أن يكون بمواد طبيعية تؤخذ من الموارد المتوافرة في المنطقة.

٢- **التخطيط لسياحة ريفية**: من خلال مجموعة من الأنشطة والخدمات والمتطلبات المتوافرة والمرتقب توافرها وإدارتها من سكان المنطقة والمزارعين بمشاركة ومعاونة الجهات المعنية ذات الاختصاص، وفق تخطيط هادف للحفاظ على البيئة الطبيعية والاجتماعية والحضارية بكل عناصرها وتنميتها في مزارات زراعية ومزروعية وقروية اعتماداً على استخدام الأرض والطبيعة وغيرها من المغريات المتوافرة في المنطقة بهدف جذب الزائرين واستمتاعهم وتعلمهم، ما يسمح بتوفير دخل إضافي للأعمال الزراعية يسهم في تحسين نوعية الحياة لأبناء المنطقة ومجتمعهم الريفي.

٣- تشكيل منظومة سياحية: تعتمد إلى جانب البيئة على النظم الآتية:

أ- **الموارد السياحية وتشمل**: الموارد الطبيعية المناخية والمائية والينابيع والأنهار والثروات النباتية والحيوانية والموارد الجيولوجية الجبال والتضاريس والموارد الطبيعية، ومنطقة الزبداني تتوافر فيها هذه الموارد.

ب- **الموارد الثقافية**: وتشمل المواقع الأثرية والمباني التاريخية والمعالم والمعابد والعادات والتقاليد وثقافة المطبخ الريفي والصناعات الزراعية والريفية اليدوية والحرفية والمشاهير من الكتّاب وأهل الثقافة والفنانين والمطربين والممثلين، وغيرها من الموارد البشرية، وتمتلك الزبداني هذه الموارد.

٤- جرد الموارد في المنطقة: وتصنيفها ضمن قوائم توضع في خدمة التخطيط السياحي على الشكل الآتي:

١)- **موارد أساسية للسياحة الريفية**: وأهمها:

- **السياحة الزراعية**: ويتم ذلك من خلال عملية تثقيفية وتعليمية لزائري الزراعات بهدف المعرفة والاستمتاع في الوقت نفسه وتقوم على التعريف بالعمليات الزراعية وكيفية تنسيق الزهور ودراسة الحيوانات ورعايتها وغيرها.

- **السياحة المزروعية**: وهي فرع من السياحة الزراعية، وتشمل مزارع تكون مخصصة لتجميع الزوار للإقامة، والاسترخاء، والاستمتاع بقطف الفاكهة، وركوب الخيل، وصيد الأسماك، وتقديم المأكولات، وغيرها .إن عوائد الاستثمار في هذه السياحة لأبناء المجتمع المحلي عوائد كبيرة، وتسهم في التنمية الاقتصادية، من خلال تطبيق معايير الجودة، مما ينعكس على القطاع الزراعي، ويساعد في تطوير هذه السياحة، من خلال عمل مزارع للأنشطة الاسترشادية الخاصة بتربية النباتات والحيوانات المميزة، بالاستعانة بالخبرات المحلية. بالإضافة إلى عمل سياحة قروية تُعنى بالمجتمع الريفي بكل مكوناته: (السكان المحليون- زراعة- حيوانات- أنشطة ريفية- تأمين رحلات- نزهات- مخيمات- أسواق حرف ريفية- عروض ثقافية ومحلية- فلكلور شعبي وغيرها). وكل ذلك يسهم في تشكيل مجموعة من العلاقات لتكوين أساس سياحي قوي لخلق علاقات تبادلية بين الأنشطة الأساسية والمتخصصة، من خلال دمج السياحة الزراعية والمزروعية والقروية، كأنشطة أساسية في السياحة الريفية أو البيئية كنشاط متخصص في منظومة متكاملة.

٢)- **موارد السياحة الترفيهية**: من خلال القيام بأنشطة وبرامج أنماط سياحية (تاريخية- علاجية- دينية- ترويحية- رياضية- نهرية- وسياحة مؤتمرات وغيرها) ورفدها بموارد داعمة تشمل الفنادق والمطاعم والنقل والمواصلات... إلخ.

٥- **إقامة مشاريع سياحية جديدة**: لإثراء الحركة السياحية في الزبداني وتوسيعها لتمتد على مساحات أكبر. وكمقترح لبعض المشاريع السياحية التي يمكن إنشاؤها:

أولاً- بعض المشاريع التي يمكن أن تقيمها الدولة على أرض ساحة مهرجان سوار الشام:
إنَّ أرض ساحة المهرجان أملاك دولة ومساحتها كبيرة ما يوفر كلفة شراء أرض جديدة، هذا بالإضافة إلى أن المهرجان يؤمه آلاف السياح سنوياً، ومن هذه المشاريع:

- إنشــاء متحف على أرض ساحة مهرجان سوار الشام: يكــون بمنزلة «منارة للزبداني»، وتشكل معلماً حضارياً مهماً ينسج تفاصيل أنماط الحياة اليومية بخيوط من المعرفة وعراقة التراث.

- بناء سوق تجاري على أرض ساحة المهرجان: بأقسام متعددة وتستثمره الدولة، وتستفيد من عوائده الاقتصادية.

- بنــاء مسرح دائم في ساحــة المهرجان: مكان المسرح القديم الــذي تُصمَّم وتُنفَّذ واجهة مؤقتة له سنوياً من خلال تعهدات تبرمها البلدية لهذا الغرض مما يفسح المجال لهدر الأموال.

- استضافة القبة الفلكية بالتعاون مع الجمعية الفلكية: والتي ستغني وتميز مهرجان سوار الشــام وتضفي عليه مزيــداً من التنوع عن طريق استضافة القبــة الفلكية، وهي قبة متنقلة كبيــرة الحجم، وتتسع لعــدة أشخاص بداخلها وتستخدم لتقديــم عروض مختلفة حول علم الفلــك، وذلك من خلال جهاز إسقاط موجــود في الداخل يتم بوساطته تقديم مجموعة من العروض العلمية على شكل عرض سينمائي حول علم الفضاء والفلك، التي تشمل عروضاً عن المجموعة الشمسية والنجوم والكواكــب والقمر ومجموعات النجوم ودرب التبانة، كما تفيد فــي تقريب المعلومات الجغرافية للأطفال، مثل مواقــع القارات الخمسة وتقسيماتها حسب خطوط الطول والعرض، وعروض في علم الملاحة البحرية وعلم الأرض ومعلومات جغرافية أخــرى. بالنسبة إلى عامة الناس يتم الدخول إلى القبة الفكية بموجب تذكرة خاصة وبأسعار رمزية تُحدَّد حسب المستثمر أو الجهة المضيفة، أما بالنسبة إلى أعضاء الجمعية فبإمكانهم الدخول إلى القبة مجاناً بموجب بطاقة العضوية.

ثانيــاً- مشاريــع سياحيــة في أماكــن متفرقة من الزبدانــي يمكن أن تقوم بهــا المؤسسات الحكومية من خلال قروض ائتمان، أو يقوم بها القطاع الخاص:

- شق ساقية على محيط الحزام الأخضر: تتغذى من أحد الينابيع المنتشرة في المنطقة، وعلى محيطها يمكن إقامة المقاهي والمصاطب والمطاعم والأسواق الحرفية، بحيث يرتادها السائحون صيفاً وشتاءً وتعود بالنفع المادي الكبير على الدولة وأهالي المنطقة، ويمكن ربط هذا المشروع ببحيرة زرزر.

- إنشــاء منتجعات سياحية في الجبال الغربية للزبداني: تجلب السياح من لبنان لاتصال الجبال الغربية بكفير يابوس والحدود اللبنانية.

خطة التمويل والحلول المرحلية لإعادة إعمار الزبداني

• يجب أن تراعي هذه الخطة تأمين المسكن المناسب، من خلال تقديم المساعدات، والتعويضات، بالتعاون مع الأمم المتحدة، ومنظمة الهلال الأحمر، والدول الداعمة لإعمار سورية التي لديها الرغبة في تقديم المساعدة، وذلك لتأمين العودة السريعة للأهالي، مما سيسهم في تأمين البنية التحتية الأساسية كمورد بشري مهم وأساسي في العملية السياحية، بالتوازي مع التفكير في الاستثمار في المشاريع السياحية التخصصية الأخرى، والحيلولة دون اضطرار أصحاب الملكيات ولاسيّما الذين لا يملكون سوى المسكن إلى بيع ملكياتهم للمستثمرين ولاسيّما الغرباء عن المنطقة، وليكن تأمين المسكن جزءاً من رأس مال البنى التحتية، وتشجيع السكان المتضررين من خلال برنامج توعوي لتشجيع بادرة العمل الجماعي وتقديم المساعدات لبعضهم قدر الإمكان بعيداً عن المنفعة المادية وتكريس فكرة العمل الجماعي والطوعي، وهو الأساس في هذه المرحلة، واستحضار تجارب البلدان الأخرى التي تعرضت لتجارب مماثلة وكان لسكانها الفضل الأكبر في إعادة الإعمار.

• توفير التمويل من الموارد المحلية في المنطقة، والمناطق المجاورة، من خلال الإدارة الاقتصادية النزيهة، والواقعية، والفعالة، التي لا تخرج خارج نطاق الاقتصاد السياسي.

• إن تمويل إعادة الإعمار لا يمكن أن يتم بأموال داخلية فحسب وبحاجة إلى موارد خارجية، ومن هنا لا بد من تأكيد أهمية التعاون مع أصدقاء سورية، الذين تعنيهم سيادة سورية وكرامة شعبها، ولاسيّما دول (البريكس).

خاتمة

إن عودة أهالي الزبداني إلى وسط المدينة مرهون بالأمل بالدولة السورية الراعية له في مواجهة تشاؤم وعدمية ولا إنسانية العدو. وحينما يرفع الإنسان السوري بصره نحو رؤيا مرحلة إعادة الإعمار والتنمية لمرحلة ما بعد الحرب، فإن الأمة السورية ستكون قادرة على أن تبرهن بأوضح وسيلة على نظرتها للإنسان، بخلاف الشر والتدمير العبثي الذي يمثله عدوها. إن للشعب والأرض والموارد الطبيعية قدرات كامنة هائلة، يمكن رفع هذه القدرات الكامنة إلى مستويات أعلى عبر خطة إعادة الإعمار.

دولة شعراء النثر

اختلاف في الرؤيا وانضواء تحت الدستور العام

نصيرة عيسى



قصيدة النثر من العائلة الشعرية العربية والشكل العالمي الحديث، وهي مضمون وشكل متجددان، لهما جذورهما في تاريخ الكتابة، وكلاهما مرافق للشعرية العربية، ممسك بأوراق التاريخ منذ مزامير داوود، ومجازات الكتب المقدسة، مروراً بفنون النثر المختلفة الحاملة روح الشعرية. يؤكد الشاعر «أيمن رزوق» في مقدمته لكتاب «دولة شعراء النثر» أن قصيدة النثر هي الشكل الأمثل للقول الشعري بعد زمن طويل من القول الشعري المموسق والمغنى، وبعد أن استهلك الشكل القديم أغراضه واستنزف دمه، صار لزاماً أن ينتقل شكل القول إلى بوح مكثّف معجون بالداخل الجواني للإنسان، حاملاً معرفة تتناسب مع متغيرات العصر وكثافة ثقافته وحساسيته الجديدة تجاه الأشياء، وإن كان هذا لا يختلف عليه اثنان من شعراء النثر قديماً وحديثاً، فإن في التفاصيل

تتشظى الرؤيا الشعرية والنقدية لتنتج دروباً أخرى في النظر إلى تلك الشعرية التي منذ أن نشأت رافعة راية التغيير، عادةً الشعرَ رؤيا أكثر منه واقعاً موصوفاً بكلمات تعبّر عن المدح أو الهجاء أو الغزل أو الوصف، بل إنها تتجاوز حتى هذا التأطير التقليدي لتوصيفها، فهي تسعى منذ ظهورها لتكوّن الرحم الشعري الذي يحتضن النص المفتوح بحسب رأي الشاعر والناقد «فاتح كلثوم» الوارد في متن الكتاب بدراسة جاءت تحت عنوان «الحداثة والنص المفتوح»، إذ يؤكد من خلالها أن النص المفتوح سبق إلى إنجازه شعراء الستينيات بكتابات الحلاج، وابن عربي... لكنه تطور مع شعراء السبعينيات من القرن المنصرم بقصائد أخذت من الرؤيا الفلسفية مركزاً لتسويغ تشظي النص، سواءٌ من ناحية الدلالة والبناء أم اعتمادها بعمقها الإشراقي لتحريرها من المباشر المحظور، ثم توظيفها لتطال كلّ المكونات الزمكانية بتناقضاتها الدينية والاجتماعية ليُفتح النص بعد ذلك على احتمالات متعددة، احتمالات تناسب التطورات الحديثة على الأصعدة كافة، فكيف للشعر ألا يتغير أسلوبه وطريقة طرحه ورؤيته للأشياء، ويؤكد هذا أيضاً الشاعر «مهند الشهرباني» الذي أسهم برأيه من على صفحات الكتاب الصادر عن دار أوراق للنشر والتوزيع-القاهرة (٢٠١٧م)، إذ يقول: إنَّ التطور قد مسّ كل مفاصل الحياة حتى الخلية التي في عقل الإنسان الذي اخترع اللغة، وما وصلنا من الشعر القديم كان قد كُتب في الصحراء وتحت لفح الشمس وبين جنبات خيمة، وانتقل إلى الناس بوساطة السماع في الأسواق والتجمعات، ونحن نتساءل هنا بما أن الشعر العمودي هو شعر منصات ومهرجانات، فكم ألف شخص يمكنه أنْ يسمعه مقابل قصيدة النثر التي تكتب وتنشر بأسهل الطرائق، وربما أجملها؟ وهذا ليس طعناً في مقام العمود ولكنها دعوة إلى النقاش...

تلك الدعوة التي لم يتوقف النقاش بسببها حول أحقيّة النثر في الارتقاء ليكون شعراً ولاسيّما في ابتعاده عن الأدوات التقليدية، الدكتور «محمد ياسين صبيح» المسهم النقدي الرابع في دولة شعراء النثر، يرى، وبعيداً عن المفهوم المعروف لنظام العروض والقافية والأوزان وغيرها، أن بإمكاننا تطويع اللغة لاستنباط لغة شاعرية، تندرج تحت مسمى قصيدة النثر من خلال إعادة وصياغة واكتشاف طاقاتها النثرية، عن طريق استخدام تقنيات مهمة كالانزياح ووجود الفجوة والتوتر، كما يمكننا استخدام تقنيات شعرية مهمة كالثنائيات والتوازي والتكرار بطريقة لا تثقل النص، ولا ننسى دور الإيقاع الداخلي غير المباشر والذي نفهمه كحركة ذهنية، فالشعر يهدف إلى خلق صياغة مغايرة لأصول النثر العادي وذلك بقصيدة يحرك بها اللغة بطريقة مكثفة.

لكن هذا الدستور الّذي جاء تحت عناوين متفرقة، وبأقلام كتّاب لا يختلفون حول عموميات قصيدة النثر بتعدد انتماءاتهم الجغرافية وثقافاتهم، هل استطاع ضبط القصائد الواردة في «دولة شعراء النثر» ضمن وتيرة واحدة أو خط عام على الأقل؟...

لا نــرى هذا، وهذا ليس عيبــاً وإنما هو بحد ذاته مأثرة تُحسب لقصيدة النثر لأنّه يشكل ظاهــرة تؤكد عدم الانصياع للتأطير النقدي الذي حكم قصيدة العمود وقصائد الحداثة في بداياتها الأولى.

المُعـــدّان للكتاب الشاعر «نعمان رزوق» السيدة «بدور التركي» بذلا كلّ الجهد لإبراز هذه الخصائص التي تميزت بها «الدولة» بكل انسجاماتها وتناقضاتها، وكانت النتيجة أنطولوجيا تشمل ثمانية وخمسين شاعراً وشاعرة من مختلف الأقاليم العربية...

وبالعودة إلى سؤال القصائد عن انضوائها تحت قصيدة النثر، مع تجنب القصائد الأضعف الّتي لا تجعل من الشاعرية قاعدة لانطلاق رؤيتها وصياغة جملها، سنرى أن القصائد الأخرى أجابت عن مجمل الأسئلة التي شغلت وتشغل الشعراء والنقّاد حول هذا الجنس، ولا سيّما في مراحلة المتقدمة، والتي باتت فيه القصيدة لا تشبه كاتبها فحسب، وإنما باتت الشبيه الأقوى للإنسان المعاصر بكل رؤاه وهمومه ومتطلباته الواقعية وتقلباته الوجدانية ونزعاته الوجودية، تدوِّن الشاعرة العراقية «تغريد ناجي» في دولة شعراء النثر قصيدة تقول فيها: (لست تقليدية لأشغــل رأسي بعشــاء نهاية الأسبوع/ أو أنتبه إلى نظرات جارتــي الأرملة كلما صادَفَتْكَ على السلــم/ أو أختلسَ النظــر إلى جوالك/ وأنت تمد يدك المرتبكة نحوه/ أنا يا صديقي/ طفلة شقيّة/ تنتظر أن تطعمها كلّ يوم قصيدة لتنضج/ تأخذ ذراعك لتهدهد به الكون/ ثمّ تدخلك بهيبة اللؤلؤ في محارة الشعر).

وكأن تغريد ناجي بهذه القصيدة تريد أن تقدّم الجوهر الحقيقي لكتاب قصيدة النثر، أما الشاعــر اليمني عبد المجيد التركي فيــدوِّن في قصيدة بعنوان «أصبحت كبيراً فوق مستوى الرصاصــة» رؤيته كذات يعيش شاعرها فوق أرض تناهبت طفولة أفرادها الحروب: (صدري يؤلمني/ الأطفال يقفون خلف ظهري/ ويضعون عيونهم على الثقب الّذي خلفته الرصاصة/ وبعضهم يقف أمامي ويتلصص فتلتقي عيونهم بداخلي/ قبل ثلاثين عاماً حدث اشتباك في شارعنا/ كنت حينها طفلاً يحمل حقيبة المدرسة/ لم أنبطح/ كانت قامتي أقصر من مستوى إطــلاق النار/ تكرر السيناريو/ عاد القتلى ببنادقهم إلــى ذلك الشارع /الجديدُ في المشهد

أنني كنت أقود سيارة بسرعة المسدس/ أصبحت كبيراً فوق مستوى إطلاق النار/ طلقة أخرى مرقت من فوق القلب/ وفتحت ثقباً يتلصص منه الأطفال).

الشاعــر السوري فاتح كلثوم يشتــرك معه بالوقوف كشاهد ملــك على مجريات الحرب ومحاولــة تشعيرها كبديل موضوعي للواقع الدموي، وربما لتأريخ تلك اللحظة من وجهة نظر شاعر فيقول في قصيدته المعنونــة بـ«وحيد»: (وحيد أجوب البلاد سيجارة سيجارة/ أبحث عــن قبر/ صرنا سبايا الحياة، ولا نتسع لحفرة نهــدد فيها الظلام!!/ أستيقظ... مرة أخرى أستيقظ/أحفر الزاد لأحظو بلقمة من رمل/ والماء أخطبوط يطوق عنقي بالملح/ أستجديه/ حلقي مأخوذاً بخصوبة العطش/ وأنا / أتسكع على شاهدة سبحتي / واحد، اثنان، خمسون، مئــة وواحد، ولا صوت للرب يؤذن!!/تأخذني البلاد/لم أعــد أذكر إذا كانت امرأة/ تقمّصنا معــاً لنكون لبؤة لهذا الفراغ/ نطارد الأرصفة وأخبار القتل وما تيسر من سورة مريم/ نصرخ بالخلجــان/ والبوادي غريبة كأعشاب البحر وهي تمشط الليــل بأصوات الأمواج الخجولة/ وأنــا أيضاً/ أمشط شعر من أحب بأصوات المدافع كي تنام باكراً/ ثم، كأعشاب البحر أشعل سيجــارة أخرى/ لأحفر والسبحة حفــرة جديدة لا تتسع لأدفن فيها أصوات المآذن وكل هذا الفــراغ !!)...كذلك الشاعر السوري نعمان رزوق لن يستطيع الخروج من هيمنة أيام الحرب على مخيلته فيقول بقصيدته: (لم يكن كلي معي/ وأنا أحشو الحرب احتمالات أخرى/ رمادية كعربــة خرفة/ تغفو على رحيل كعكاز/ وليست طرية جداً كَ كئب مراهق/ كأن تصير الوقت الّــذي أدهنه بحرية بيضاء/ بيضاء/ كنفق لا يحمــل على ظهره عناداً غير مفتوح/ أو تصير الوقت/ الّذي/ أدهنه بحرية أن يلكز باسمك الفاتح كنبل أخير)... وأيضاً من جنوب السودان الشاعرة نيالو حسن التي تضيف إلى الرؤى السابقة بعداً آخر لما بعد الحرب بقصيدة تقول فيهــا: (كنا تقريباً أطفالاً/ ورقة من الوقت/ وقلوب بلا غــراء/ كأن العمر أربعة عشر/ ولم نــر الخلافات القديمة/ غافلين عــن معنى الانفصال/ كان الجنــوب اتجاهاً في البوصلة/ والشمــال نجماً في السمــاء/ وافترقنا!/ فأصبح الآن لدينا خمســة عشر عاماً من هتافات الأسى والحنين/ بصمة لا تمحى من الدم، والأخطاء/ وما رقَّ الشمال والجنوب)، ولا شك بأن الشاعرة السورية عواطف بــركات أيضاً تنطلق بقصيدتها «البحر أبعد من الحب» من الرؤيا نفسها بفارق انطلاقها من موقعها كامرأة فرَّخت كوابيس الحرب في سريرها فتقول: (الجثة الّتــي تمددت أمام قطار الليل/ أرادت/ أن تمنح الساهريــن فكرة جديدة عن القتل المثير/ الساهرون: جثث أيضاً يراقبون خلف النوافذ/ منذ وضعت الحرب بيوضها في سريري/ صار

نومـــي/ مفرخة للكوابيســـ)... أمّا الشاعرة الجزائرية «أسمـــاء الجزائرية» فشعريتها تنطلق مـــن موقـــع آخر يبتعد عن الحرب في ظاهـــره لكنه يصبّ في ما خلفتـــه بالعالم العربي من تناقضات وخوف حتى تجاه الحضارة، فهي تخاف الشعراء وتكتب الشعر، هذا التناقض يغمز إلـــى موقفنا الغامض والمتناقض من الحداثـــة والموروث معاً، تقول في قصيدتها: (يُخيفني الشعراء/ يطلون من أعالي الحبّ بكل جرأة الحزن/ تحرسهم جدران قصائد غامضة/ لنشيح بوجوهنا نحو شوارع أُعدمت أرصفتها/ وتماثل الأمان مع الخطر)...

وإن كانـــت الأمثلـــة لا تفي بالغرض الّـــذي جاء الكتاب لأجله إلّا أنـــه بالعودة إلى صياغة كلّ منهـــا وتقارب الرؤى بالعام، سنـــدرك أن قصيدة النثر العربية باتت تشكّل دولة بشعب قد يختلف بالتفاصيل الصغيرة في رؤيته لما يحيطه من أشياء ماضياً وحاضراً، لكنه في العموم محكوم بالحرب والاغتراب والتناقض الذي يبدو واضحاً من خلال الصور، واللغة، والموسيقا الداخليـــة في كل قصيدة مع الإشارة إلـــى أن الجميع، ينضوون تحت الدستور الّذي جعل من قصيدة النثر نسقاً فنياً معرفياً يسعى دائماً للريادة، طبعاً مع تكرار الإشارة إلى أن هذا الرأي لا يشمـــل جميع القصائد الواردة في الكتاب، وإنما القصائد التي تنطلق من موقع الشعر في شق طريقها فحسب.

❁ ❁ ❁

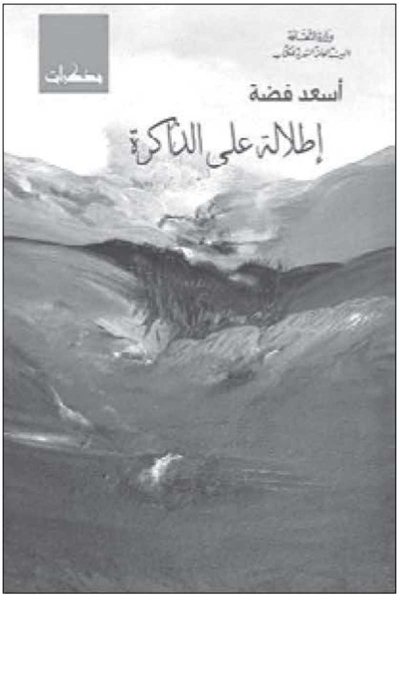
قراءات

إطلالة على الذاكرة

أسعد فضة يتذكَّر

ويجمع حصاد التجربة

علي الرّاعي



«عرفتُ أسعد فضة عائداً من دراسته في مصر مُتهيّئاً لسفر آخر، وتعميق أبعد لمعرفته المسرحية، ولكنني لا أعرف ما الذي كان أكثر إشراقاً واندفاعاً؛ دراسته أم تطلعاته، ففي ذلك اللقاء الأول دُهشت لحماسته، وهو يُسابقُ الحلم في شوقه لبناء ودعم كل بادرة للإبداع.

فيما بعد، ومنذ أواسط السبعينيات أتيحت لنا لقاءات مُتكررة، فلمست هذا النزوع الخلّاق لكي يحلّ المُتخيل الجميل محل الواقع الهزيل، ولكي يتخطّى الراهن إلى المُحتمل».

ذلك بعض ما قرأ أدونيس فيما يتعلَّق بالمسرح السوري المُعاصر منذ بدايته وأقصد بذلك الفنان أسعد فضة، وشهادة أدونيس السابقة كانت خلال تكريم مؤسس المعهد العالي للفنون المسرحية سنة (٢٠٠٥م) وتسمية قاعة مسرح دار الأسد للثقافة في اللاذقية باسم «قاعة مسرح أسعد فضة».

لكن حتى سنة (٢٠٠٥م) مناسبة التكريم السابقة؛ كانت حياة أسعد فضة قد أصبحت مُتخمة بتجربة إنسانية وفنية هائلة، مما جعله اليوم يقف في (أعالي الحنين) على حدّ تعبير الشاعر صقر عليشي وينظر بعيداً في سهوب الذاكرة، ويُلملم كل تلك الغلال ويضعها في كتاب يتذكّرُ فيه كل تلك المسيرة الطويلة وبواعثها وانعطافاتها وأجمل أيام العمر فيها وأزهاها، وأحزانها بكل تأكيد، وذلك في كتاب عنونه بـ«إطلالة على الذاكرة» الصادر مؤخراً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة.

وفي هذه الإطلالة على الذاكرة، يعود أسعد فضة إلى الربع الأخير من القرن العشرين، إلى «أبي السعود» كما يروي عن نفسه، وينظر إلى ذلك الطفل الذي تشدّه والدته صوب المدرسة، وهي تغريه بالذهاب إلى مدرسة «بكسا»، تلك القرية الريفية التي يُصوّرها وكأنه يحمل كاميرا، القرية الناعسة بين الجبال والمطلة على بحر اللاذقية، التي يُمكن الانتقال منها إلى مدينة اللاذقية سيراً على الأقدام. في هذه الجغرافيا الساحرة بين مدينة وقرية، قضى أسعد فضة طفولته حتى مراهقته الأولى، تلك الجغرافيا التي زوّدته بملايين الصور عن شخصيات وفلاحين ومدرسين وحياة اجتماعية وسياسية تموج بالحيوية بين مرفأ ومدرسة، وأسرة ممتدة، ومقاهٍ ودور سينما حتى سفره إلى مصر خلال الوحدة بين البلدين سورية ومصر، والصعوبات التي كانت تعترضه، ثم تُفرج هكذا بفتح طاقات الفرج غير المتوقعة التي تأتي كمن يسند رأسه في حضن أم، وفي هذه المسيرة المُفعمة بالتجارب الإنسانية والفنية، كثيراً - على ما يروي ويتذكر - ما كانت طاقات الفرج تُفتح له، ليست طاقات وإنما أبوابٌ تُفتح على مصارعها، وهو ما يُفسره بكثرة المهمات الإدارية التي تسلمها في المسرح على وجه الخصوص، والتي لم تكن على حساب شغله الفني الذي اقتصر مؤخراً على الدراما التلفزيونية وجسّد خلالها عشرات الشخصيات الدرامية.

في «إطلالة على الذاكرة» لا يتوقف أسعد فضة طويلاً في بيادر الطفولة، وإنما يوجزها في مشاهد تبدو حارّة في الذاكرة وشهية ولاسيما في استحضاره لشخصيات ظريفة وطريفة في «بكسا» الريفية، والتي يبدو أنها أشعلت لديه هذا السعي لتشخيصهم ولاسيما في حديثه عنهم حتى اليوم، فشخصية «الخراط» أو خراط الضيعة لا تزال تُدغدغ ذاكرته في مبالغاتها بحكاياتها الطريفة، و«القاموع» الرجل القصير المتأهب دائماً للمشاجرات، وكذلك «العيّاط» الذي كان يُلقّب براديو القرية. شخصيات كثيرة سيُجسدها أسعد فضة، لكن هذه المرة ليس على خشبة المسرح، ولا في فيلم سينمائي، أو مسلسل تلفزيوني، وإنما سرداً، وإن لم يتخلَّ عن موضوع «الحكواتية» التي برع فيها في عشرات الأعمال المسرحية.

يحكي أسعد فضة عن مرحلة الدراسة في المعهد العالي للفنون المسرحية في القاهرة، كان ومعه كل من علي عقلة عرسان وخضر الشعّار، الأول الذي انشغل باتحاد الكتاب العرب، والثاني

الــذي شغلته الإذاعة السوريــة، وكان نصيبه هو: المسرح، في هــذا «المعبد» كان لأسعد فضة كثير من «قصب السبق» إذ ردّد كلمة «الأول» في كثير من يومياته، وهو يتذكّر، جهوده في تأسيس المعهــد العالي للفنون المسرحية وإقنــاع وزيرة الثقافة حينها بأهمية هــذا المشروع الثقافي الكبير، هذا المعهد الذي سيُدرّس فيه مقرر التمثيل.

وأولى الدفعات المُتخرِّجة؛ تكوّن اليوم أحد سدنة الدراما السورية كالفنان أيمن زيدان الذي أصبــح صديقــه وشريكه في كثيرٍ من الأعمال المسرحية والتلفزيونيــة التي أنجزها من موقعه كمخرج وممثل ونقيب الفنانين، ومدير المسارح والموسيقا لزمنٍ طويل.

وفــي حكايــة «الأول» أيضــاً؛ كان لأسعد فضة التجربــة الأولى في تجسيــد أول نص مسرحي محلي، وكان في ذلك مُغامرة، وهو المُطلع على نصوص المسرح العالمي، وجسّد كثيراً من النصوص المسرحيــة العالميــة بعد أن جعل كثيراً منها يُقارب البيئة المحليــة. وكان النص المحلي من الندرة بمكان لكنه وجد في «أيام سلمون» لصدقي إسماعيل ما يُمكن أن يعدّه أول تجسيد لنص سوري خلال تجربته المسرحية الطويلة، ومن رائعة «جوجول» أعدّ أول عمل مسرحي مونودرامي «يوميات مجنون» في العالم العربي، عُرضت في مهرجان دمشق المسرحي سنة (١٩٧٦م)، وهي من تمثيل أسعد فضة، وتــرك قيادة الإخراج لصديقه فــواز الساجر الذي كان أحد طلابه في الدفعة الأولى مع أيمن زيدان فــي مهرجان دمشق المسرحي الذي كان قد مهّد لــه بفكرة «المواسم المسرحية» في سعيه لإقناع المسؤوليــن في الثقافة بأهميتها، وفي هــذه المهرجانات المسرحية اشتغل أسعد فضة ولأول مرة أيضــاً بفكرة المســرح التجريبي، وذلك في مسرحية من تأليفه وإخراجــه، وهي مسرحية «حكاية بــلا نهاية»، ويُلخص فكرة التجريــب في المسرح؛ بالبحث لإيجاد وسائل تعبير جديدة ومُبتكرة في العمــل المسرحي للتواصل مع الجمهور وإشراكه في العمليــة كعنصر مُهم في العرض المسرحي، هــذه العملية التــي لا تتجزأ، ولا بد أن تتحقق في جميع مقومــات العرض المسرحي: في النص، والإخراج، والتمثيل، و(السينوغرافيا)، والديكور، والملابس، والإضاءة، وفي كل ما له علاقة بالعرض المسرحي، وليس في بعض عناصره فحسب. هذا العمل الذي قدّمته فرقة الديوك المؤلفة من شمس النهار (مها الصالح)، وشكى بكى (أيمن زيدان)، وعيّاط (زيناتي قدسيّة)، والخلد (نجاح سفكوني)، وعصفور (تيسيــر السعدي)، وهي عبارة عن قصيدة هجائية مسرحية للواقع الذي يعيشه الإنسان بشــكلٍ عــام. الفنانة مها الصالح التي أصبحت زوجته فيما بعد، وشريكته ليس في الحياة فحسب، بل في كثيرٍ من الأعمال الفنية، كما أنجبت له ابنتهما الوحيدة (رامه).

يُقســم أسعد فضة مذكراتــه إلى فصول، أو أبــواب، ويختار لها عناويــن، كثيراً ما درجت مُقاربتهــا في الحكايا، أو خلال روي الحكايات، فمن الأبواب التي فصل من خلالها بين مواسم

الذاكرة: مرّت الأيام حُبلى بالأحلام، ومرّت الأيام بأمان وسلام، ومرّت الأيام، وعلى أجنحة الريح ننـــام، وأخيراً نبتهج بحسن الختام. أردت ذكر هذه العناوين التي أطلقها أسعد فضة على أبواب كتابــه، لنُشيــر إلى أهمية الحكاية في المسرح، هذه الحكايــة التي جعلت من كتابه شائقاً، على الرغم من حديثه الطويل عن المسرح الذي من خلاله قدّم بحثاً مُطولاً أقرب إلى تاريخ المسرح المُعاصر في سورية، وهو ما قد يهم بالدرجة الأولى المختصين في المسرح.

غيَّــر أسلوب الحكاية التقليدي الذي اتّبعه تصاعديــاً من البدايات وحتى المرافئ الأخيرة؛ وفــق ترتيب يجعل المتلقي – أيّاً كانت توجهـــه في الحياة – ينجذب لمتابعة الحكاية، وهي هنا ليســت أيّ حكايــة، هي حكاية نجم سوري شغل المشهد الثقافــي لأكثر من نصف قرن. وأسعد فضة في سقايته لأعشاب الذاكرة، سيكتشف مُتلقي حكايته؛ إنه لم يترك فناً من الفنون الدرامية لم يكن له تجربته الطويلة فيه، سواء جاء ذلك تمثيلاً أم إخراجاً، وحتى كتابةً وتأليفاً، ومن خلال الببلوغرافيــا التــي يُثبتها في نهاية الكتــاب؛ فهذا الرجل لديه في المســرح إخراجاً ما يُقارب خمساً وعشرين مسرحية داخل سورية فحسب، فيما أخرج ثلاث مسرحيات خارجها، وقام تمثيلاً بتجسيــد شخصيات لاثني عشر عرضاً مسرحياً، فيما قــام بالتمثيل في أربعة وستين مسلسلاً، وفــي الإذاعة والسينما قام بكتابة وتمثيل ثمانية أفلام ومسلسل إذاعي، وتسلّم عشرات الإدارات في وزارة الثقافة، كل ذلك كان مُقابله كثير من الجوائز المُهمة وعشرات التكريمات.

كتــاب إطلالة على الذاكــرة، وإن كان يندرج في باب كتب المذكــرات، غير أن الأمر عندما يتعلّق بذاكرة بحجم ذاكرة الفنان أسعد فضة؛ تصبح أقرب إلى ذاكرة وطن من مختلف النواحي الاجتماعية والسياسية وحتى الاقتصادية، وإن كان البارز فيها الثقافة التي يُحاول من خلالها أن يُسلِّط الضوء الساطع علــى الحركة الفنية السورية: مسرحاً وسينما وإذاعة ومسلسلات تلفازية على مدى أكثر من خمسين من السنين.

وإذا كُنــا بدأنــا حديثنا عن ذكريات أسعد فضة بمقتطف مــن شهادة لأدونيس خلال تكريمه فــي اللاذقية المكان الأقرب لروحه، نختتم أيضاً بشهادة لوليد إخلاصي إذ يقول: «التحق أسعد فضـــة بموكب الفن السوري المُعاصر؛ في الزمن الـــذي كان فيه المسرح يُحاول أن يُلملم أوراقه المُتناثرة ليجمعها في كتاب ينضم إلى موسوعة الفنون السورية، وكان شباب أسعد فضة المتوقّد بالحيوية ونشوة الفن قد أسفر عن تألق حضوره في المسرحيات الأولى، وبذلك يؤدي دوراً لافتاً فــي بناء المسرح الحديث ما سيحفظ له أقراناً كانوا معــه فنالوا شرف تمثيل الدراما بشكلٍ لن يغيب عن الذاكرة».

❀ ❀ ❀

نار ورماد
للأديب عزيز نصار

سها شريّف

القاصّ السوري عزيز نصار عضو اتحاد الكتّاب العرب، عمل في التدريس وإعداد البرامج الثقافية والإذاعية ولاسيّما عن السياحة والآثار، وهو عضو جمعية العاديات، كتب في الصحافة والمجلات الأدبية، عضو جمعية القصة والرواية في اتحاد الكتّاب منذ عام (١٩٨٣م). شارك في مؤتمرات أدبية داخل القطر وخارجه وعضو في اللجنة الاستشارية العليا لمنشورات الطفل في الهيئة العامة السورية للكتاب في وزارة الثقافة. وهو من كتّاب أدب الأطفال البارزين وقد طلبت وزارة الثقافة ترجمة بعض أعماله إلى منظمة الأمم المتحدة للغات العالمية، وتُرجمت (أحلام الصغار) إلى لغات الاتحاد السوفييتي السابق. وهو من مؤسسي جمعية أدب الأطفال في سورية. نال جائزة القصة على المستوى القومي. صدر له مجموعات قصصية بلغت خمسة عشر كتاباً صادراً عن وزارة الثقافة في دمشق واتحاد الكتّاب العرب.

وهذه المجموعة التي نتناولها بعنوان «نار ورماد» هي مجموعة قصصية للكبار صادرة عن اتحاد كتاب العرب عام (٢٠٠٧م).

وما لفت نظري في هذه المجموعة البساطة في الأسلوب، والعمق في الرؤية في ظل موجات اجتاحت القصة لاهثة وراء الغرائبية والتعقيد والشكلانية.

تقع المجموعة في مئة وتسع وستين صفحة، وتصميم الغلاف لهادي نجم الدين، وتضم المجموعة قسماً للقصة القصيرة وقسماً للقصة القصيرة جداً. وعنوان المجموعة «نار

ورمـــاد» هو عنوان إحـــدى قصص المجموعة ويدل على صراع الإنســـان مع محيطه وواقعه وعذابه الإنساني وتمزقه الوجودي، وتحوُّل القيم إلى رماد. فالاحتراق مستمر إن كان احتراقاً نتج عنه نار أم احتراقاً ذاتياً أم احتراق رغبة أو قيم أخلاقية أو الاحتراق حباً.

أما ما قصده الكاتب في عنوان القصة نفسها «نار ورماد» فهو الاحتراق حباً، وكم يتمنّى هو الآن أن يكون العنوان نار وحب لأن نار الحب هي الحياة والمرأة هي الحياة.

ابتـــدأ المجموعة بقصتـــه الرمزية ذات الإسقـــاط السياسي «الرحلـــة مستمرة» وعنوان المجموعة «نار ورماد» مرتبط بالرحلة - رحلة الحياة.

«كل شـــيء باطل يصير هباء»، «لا بداية لرحلتنا ولا نهاية»، فالاحتراق مستمر والحافلة التي انطلقـــت تقطع الدروب المتشعّبة يقودهـــا سائق أعمى. ويتضح ذلـــك للمسافرين بعد انطلاق الرحلة وتجتاحهم الأسئلة وتخدِّرهم الوعود البرّاقة بالوصول إلى المحطة الأخيرة التي لا يبدو لها أثر، فالحافلة رمز للوطن، والسائق الأعمى رمز للسلطة، والركاب رمز لمختلف فئات الشعب، وبعض المسافرين دعوا إلى الاحتجاج وآخرون دعوا إلى الرضوخ.

كمـــا لجأ إلى الرمزية في قصة «كما يحب اليمام» وابتعد عن الخطابية الفجة، فالرمز هنا يومئ في فضاءات الحياة ويحركها عبر خيوط الحب - خيوط النور والأمل التي تدور حولها الفكرة.

وسعـــى إلى العودة إلـــى التراث، فمن لا ماضي لهُ لا حاضر لـــه ولا مستقبل، وقد حملت الحجـــارة والمواقع القديمة معادلاً رمزياً للتراث فإذا انتبهنا إليه بدا رائعاً وتفجر منه الحب - لنتابع ما ورد في القصة:

«المرأة تتجه إلى الأماكن المقدسة كما تتجه زهرة عباد الشمس إلى الشمس تستمد منها الحيـاة عندمـا تبتعـد عن الحجـارة العتيقة تحس بالضياع، وحين تفرق بيـن مكان ومكان تفقد الغاية السامية والهدف النبيل».

ودعا القاص عزيز نصار إلى الحب عندما رأى البطل زهرة وسط الخراب تمنح الفرح والحياة والسلام وكذلك هي المرأة. ورَمَزَ بذلك إلى يمامتين عاشقتين وسط الحجارة الصامتة:

«يهتزان بخفة ورشاقة، يرتعش العنقان والرأسان، يرتعش الذيلان».

فجاشـــت روح البطل بمشاعر الحـــب وخفق الحب في المرأة، وأثّـــرت اليمامتان عليهما وتساءل بينه وبين نفسه:

«حقاً إن الحب يعيش وسط الدمار والموت»، ثم تساءل تساؤلات عدة في مونولوج داخلي ليؤكد أن الحب يعطي للحياة معنى، ومن أجل الحب تتفتح الزهرة في قلب الحجر.

«رجل وامرأة بهما تشوّق إلى اتحاد لا انفصال بعده». فالحب هو المطهّر والمحرّض وهو ما يعطي الوجود معنى، ويحث على العمل.

وعلى الرغم من أن أسلوب الدلالة والرمز يحتاج إلى حذر وحيطة، ولكن القاص حقق ذلك وشدّنا إلى المتابعة من خلال وعيه للزمان والمكان والبيئة، حيث الأماكن المقدسة والأثرية المليئة بالذكريات وأسرار الحياة التي يتحرّك فيها الشخوص لنتعرف على دور الحب والمشاعر والقلب.

وسرد ذلك من خلال موقف أبطال القصة من اليمامتين وعرض ذلك من خلال ما جاء على لسان بطل القصة: «أؤمن بوحدة الجسد والنفس».

«انطفأت منذ سنوات شعلة الأشواق، والحب وحده صانع المعجزات».

فالحياة لدى كاتبنا هي العاطفة والحب.

أما في قصة «تلك الأشياء» فقد كشف لنا حقيقة الناس بعد أن يعريهم الموت. أما المكان فقد كان المقبرة والشخوص بلا أسماء لأنه يعرض من خلالها نماذج اجتماعية ومتعددة:

«هكذا في كل مرة يفضح الموت وجوهاً مزيّفة، كل البشر سيخرجون من أبواب الحياة، الأنقياء والضالون، الشرفاء واللصوص، وتتجلّى حقيقتهم».

فالرمز بدأ من اسم الشخصية هو حفار القبور (عبد الجبار عبد الرحيم)، والمقبرة تكشف حقيقة الناس بعد أن يعريهم الموت إلا من أعمالهم.

ينهض برنامجه السردي على السرد الذاتي (بضمير المتكلم) والسرد الموضوعي (بضمير الغائب). ففي قصة «الرحلة مستمرة» و«سمكة في الفضاء الرحب» و«كما يحب اليمام» و«تلك الأشياء» لجأ عزيز نصار إلى السرد الموضوعي بضمير الغائب:

«خفق الحب في المرأة، نظرت إلى الرجل تعثرت كادت تقع على الأرض الصخرية».

أما في قصة «نار ورماد» فقد لجأ إلى السرد الذاتي بضمير المتكلم:

«صباح هذا اليوم، استيقظتُ باكراً، رأيتُها في غرفة الجلوس وذهبتُ إلى المطبخ، اخترت الأعشاب البرية التي أفضّلها، عدتُ بكأس من الشراب الساخن».

فالسارد هنا مشترك في صنع الحدث أو التعليق عليه وقد اعتمد القاص عزيز نصار في قصصه على تقنية الحوار (المونولوج) للكشف عن الكيان النفسي للشخصيات. وأحياناً كان يقطع السرد بإضافة أبيات الشعر التي تأتي على ألسنة الشخصيات كما في قصة «كما يحب اليمام»: «**أدين بدين الحب أنى توجهت ركائبه فالحب ديني وإيماني**» وأتى بيت الشعر بحروف طباعية غامقة.

كما لجأ في قصصه إلى المونولوج للولوج إلى أعماق الشخصية كما في قصة «الرحلة مستمرة» إذ يطرح السارد عبر المونولوج صوته المكتوم في الصدور العاجزة يتساءل: «**هل نواجه الموقف بشجاعة لنغير الأمر؟**».

وكثيراً ما كانت الشخصية تقوم بعرض بواطنها عن طريق المونولوج أو الاسترجاع أو الذكريات. وكانت شخصيّاته هي التي تتكلم وتتحرك بشكل تلقائي وطبيعي حسب ثقافتها وخلفياتها الاجتماعية والفكرية، ولم تكن دمى بيد الكاتب.

واهتم بتصوير شخصيات قصصه من الداخل والخارج كما في «الرحلة مستمرة» وذلك ليعطينا فكرة عن الشخصيات. فمثلاً الرجل ذو اللحية يمثل القيم التقليدية الدينية وهكذا.

وصوّر الشخصيات من الداخل عن طريق عرض همومها وآلامها وآمالها، فأحياناً يلجأ إلى عرض الشخصية عن طريق ضمير الغائب (هو -هي) ليكشف بواطنها.

كانت التساؤلات تشكل معظم خطاب هذه الشخصيات كما استعمل الجمل القصيرة والموحية والمكثفة. وأتت اللغة تلائم الحدث وتلائم الشخصيات كما اعتمد على مجموعة من الرموز مثل: (الحافلة، الصبية الشقراء، صاحب اللحية، السائق الأعمى). والحدث كان دائماً يخدم الهدف كما في (الرحلة مستمرة) صور لنا فيها لقطات داخل الحافلة تمثل الواقع الحياتي.

أما بالنسبة إلى المكان فقد اكتفى القاص عزيز نصار في بعض قصصه بالملامح العامة للمكان، ولم يدخل في التفاصيل إلا ما له صلة بالجانب السلوكي الذي يكوّن ملامح الشخصية. وفي القصص الأخرى كما في مجموعة (حبيبتي أوغاريت) كان المكان بطلاً من أبطال القصة. وأدّت الأمكنة المغلقة دوراً في قصصه، ففي قصة «الرحلة مستمرة» كان المكان هو الحافلة وقد عرض من خلاله العلاقة بين المجتمع، وحياة الشخصيات، والتفاعل بينهم وهي ظاهرة مكانية مجتمعية بعاداتها وتقاليدها.

ولجأ القاص إلى الأماكن المغلقة مثل البيت والغرفة والمطبخ كما في قصة «نار ورماد».

«رأيتها في غرفة الجلوس، وذهبت إلى المطبخ اخترت الأعشاب البرية التي أفضلها... أمسكتْ هي علبة التبغ استلت منها لفافة وضعتها بين شفتيها، كان حديثها يبعث أجمل الأماني في نفسي».

وهذه الأماكن تقيم فيها الشخصيات ردحاً من الزمن وتتأثر وتؤثر في الشخصية كما تعكس مظاهر الحياة الداخلية لها. والمكان هنا ليس مغلقاً فحسب، بل هو عالم الشخصية وعالم واقعي حتى إن القاص لجأ إلى ضمير المتكلم، فمن هذا المكان تنطلق أحداث القصة لأن هذا المكان يسكن وجدان القاص ومنه يستحضر ذكرياته، (فالغرفة) مثلاً رمز للحياة الداخلية. و(القبر) أيضاً مكان واقعي ونتيجة حتمية نهائية لمسيرة حياة البشر، وهو غير محدود ويضم كل أنماط البشر، وإذا نظرنا إلى القبر تداعت الذكريات، وفي القبر تتوّحد الأزمنة والأمكنة. كما أنّ المكان في قصة «تلك الأشياء» هو المقبرة وهذا ما أوحته إلينا بداية القصة: **«جلس عبد الجبار عبد الرحيم محني الرأس مهموماً. مهنته لا تشبه سواها من المهن ورثها عن الآباء والأجداد يحفر قبوراً للموتى ويواريهم في التراب».**

وقد أتى الزمان شديد الارتباط بالمكان، ففي أغلب قصصه لجأ إلى الرمز للتعبير عما يريده وعن مشكلات الإنسان المعاصر وقبح المجتمع المتسلط والقهر الإنساني.

ويأتي الزمن الحاضر أكثر حضوراً في جوهر العمل القصصي وكثيراً ما يتزامن الحاضر والماضي من حيث استدعاء الذكريات ووصلها بالحاضر.

فعلى سبيل المثال نلاحظ في قصة «امرأة من حينا» استرجاع الماضي الذي هو نوع من الذاكرة التي تربط الحاضر بالماضي وتفسره، وتضيء لنا جوانب كثيرة من الأحداث.

ونلاحظ أنَّ لديه تقنية الحوار الاسترجاعي لاستحضار ماضي الشخصيات، مثلما جرى في قصة «امرأة من حينا» إذ يسترجع الراوي ما تناوله الناس عن مغادرة لبنى للحي.

«استيقظنا ذات يوم وعرفنا أنها غادرتنا، وسمعنا من يقول إنها تزوجت في مدينة أخرى ... ولاحقتها الألسنة وهاجمتها.

-نساء فاسدات.

-إنها آية من الجمال والبهاء...» (ص١٢٤).

وفي بعض قصصه السياسية كان الزمن هو الزمن الذي يمارس فيه الحكام عملية قمع شعوبهم.

لا بدَّ أن أشير إلى أن القسم الذي عنوانه «حبيبتي أوغاريت» كانت بعض قصص ولا سيما القسم الأول منه أشبه بالخاطرة، وتتالت على شكل فقرات، وما يضم بعضها إلى بعض هو وحدة الفكرة التي تعبّر عنها بعض قصصه. ومما يسوِّغ له ذلك نتيجة التجديد المستمر في تقنيات القصة القصيرة مما أظهر تجارب جديدة كثيرة. والأديب عزيز نصار يرى أن قصته «حبيبتي أوغاريت» تعتمد على التوثيق التاريخي وتسجيل الوقائع والحوار والأحداث المتنوعة، ويرى أنه استخدم فيها العناوين الفرعية وهذا شكل متميز من أشكال القصة الحديثة، وأن هناك بطولة واضحة للمكان الأثري التاريخي والانتقال من موقع إلى موقع.

وأحب أن أذكر هنا رأي الدكتور نجيب الغزاوي فيما يخص القسم المعنون بـ«حبيبتي أوغاريت» في دراسته في الموقف الأدبي العدد (٤٧٠ – حزيران ٢٠١٠م): «حملت مجموعة «نار ورماد» نصوصاً ترسم صورة حضارية للمدينة بأبعادها وارتباطاتها مع إسقاطات على الواقع مثل نزاهة القضاء ورفض الفقر. تتحدث النصوص عن أوغاريت القصور والقبور وأحواض الماء والأبجدية (أهم شيء) وعن تاريخها وأسرارها (ذاكرة) وقوانينها وشرائعها الراهنة (القضاء) ورفضها للذل والحرمان (حي الفقراء) ثم عن إهمالنا لها وجهلنا بحضارتها (استراحة – أسئلة). وتتحدث نصوص أخرى عن قيمها في التسامح والرحمة «لا تشتم إلهاً غير إلهك ولا تحقره» وعن النظافة ومياه الاغتسال والتطهر وعن آداب السلوك الأوغاريتية في تجنب الصوت العالي والاستغابة وكشف الأسرار للنساء».

وأتت بعض قصصه في هذا القسم مثل (أهم شيء... بيت، خيال، سعادة ودموع، عروس بهية) أقرب إلى البوح الوجداني منها إلى الحدث والقصة، على الرغم من وجود عناصر الخيال والتصوير والرمز والاختزال والقصر. وهذه كلّها من عناصر الخاطرة.

ولم يكن الحدث حكاية بقدر ما كان مجرد وسيلة لإظهار المشاعر المتدفقة وقد كان القص هامشياً كما في مشهد (حمامة) ويسوِّغ له ذلك بأنه أراد أن يكون الحدث نفسياً.

«أنتِ لست كغيرك من المدن، إنك تسافرين في أوردتي وعروقي هل يحبك أحد مثلما أحبك؟

قبل أن أودعك وجدت حمامة تحط على حجر من أحجارك».

أمـــا في قسم القصة القصيرة جداً، فتمتاز قصصــــ عزيز نصار القصيرة جداً بالترميز والإيحاء والإدهاش والمفارقة الساخرة والتضمين من خلال رؤية انتقادية حمل خلالها هموم مجتمعه وعذابـــات الإنسان واغترابه ساعيـــاً لبناء مستقبل أفضل قوامـــه الحرية والكرامة والقيم التربوية الإصلاحية.

وعلى الرغم من إفراد قسم لمجموعته القصة القصيرة جداً، ولكن أرى أن هناك قصصاً عـــدة في المجموعة القصصية، وإن لم تندرج تحـــت مجموعة القصة القصيرة جداً، ولكنها تنـــدرج تحت مسمى القصة القصيرة جداً، وقـــد عالجت برمزية قضايا سياسية واجتماعية، كما في القسم الذي عنوانه «درجات» جاءت كل من القصص الآتية:

(الوحيـــد، الرضا، طلاب، احتفـــال) والقسم الذي تلاه تحت عنـــوان (معلمون) جميع ما ذكرت تضمّن قصصاً قصيرة جداً.

اعتمدت قصـــة «الوحيد» على التكثيف والمفارقة والإضمـــار والحذف وهيمنة التركيب الفعلـــي الحركي الديناميكي واستعمـــال الصور المجازية ليعرض لنـــا القاص حال الإنسان العربي.

وتحتاج هذه القصص القصيرة جداً منا إلى مشرط التشريح لاستخراج الدلالات العميقة والمرجعية.

«دخل المختار فقام الأتباع خاشعين».

والمختار هنا رمز للسلطة القمعية، ونلاحظ في القصة مجموعة من الأفعال التي تتوالى عبر تسعة أسطر: (دخل، فقام، تحدث، حك، رفع) والشخصية مجهولة الاسم غير موصوفة، والضمائر هي التي تحيلنا إلى كينونة وجود هذه الشخصية.

وكذلـــك الحـــال في قصة (رضـــا) وإن لم تأتِ في قســـم القصة القصيرة جـــداً، ولكنها تنـــدرج أيضـــا ضمن مسمى القصة القصيرة جداً في اقتصادها فـــي الألفاظ واتساع الرؤية وتكثيفها عبر الإحالات الرمزية الموحية، متناولاً في هذه القصة قضايا سياسية واجتماعية محلية فاضحة عبـــر الانتقادية الساخرة. فهو يرسم بريشته تمادي السلطة الجائرة والخوف الأعمـــى منها في قالب كوميدي تراجيدي وخيبة أمل لحامل الشهادة العائد إلى وطنه وكساد أحلامـــه. «**إيـــاك أن تؤذي تيس المختار، ولن يسامحك إذا أخطـــأت بحقه**»، وكذلك في قصة «طـــلاب» فالمختار رمز القمع والتفقير أو التجويع، وتندرج هذه القصة تحت مسمى القصة

القصيــرة جداً حيث المفارقة الصارخة بسيــادة اللاعقلانية الفجة وهيمنة الخلل المنطقي عبــر التعرية الكاريكاتورية الساخرة، فالسلطة المستبدّة تستخدم العصا لتحصل على طاعة النــاس وخشوعهم وتحويلهم إلى عبيد، واستكانتهم لأوامرهــا، وشراء ذمم بعضهم للحصول على رضوخهم وتصفيقهم.

وقــد استوحت هذه القصـــة عناصر القصـــة القصيرة جداً مع قصـــة «احتفال» وكانت السخريـــة من أهــم مكوناتها، سخرية ناتجة عن المفارقة الصارخـــة بانقلاب موازين القيم، وانكســار القواعد المقبولـــة والمنطقية: «**تحدثوا عن توزيــع المياه واقتسامهــا، ولم يخطر فــي الأذهــان أن المياه ستذهب بعد انتهاء الحفل إلى بساتيــن المختار وحظائره وإسطبلاته المحتشدة بالحمير والثيران**».

وجاء مغزى هذا القسم «درجات» في آخر سطر من قصة «احتفال»: «جعلت الأقدار بعضنا فوق بعض».

وكذلك القسم الذي عنونه الكاتب بـ«معلمون» وإن لم يُدرج في قسم القصة القصيرة جداً، ولكنني أرى بأنه يندرج تحت مسمى القصة القصيرة جداً كقصة «جبل» إذ اعتمد الكاتب في هــذه القصة القصيرة جداً على السخرية لتصوير الواقــع. ولكن السخرية بلغت هنا واقعها المأســوي عندما عرضت الوعي الزائف، وعرّت الواقع تشخيصاً وتصويراً. فالأب يرفض ما يمليــه عليه الآخرون ولكنــه يخاف من الإفصاح وحرية التعبير، وكان الأب هنا رمزاً للشعوب المغلوبة على أمرها:

«**أخذت أفكر، المعلمون يكررون أقوالاً معروفة، ويكرر الطلاب الكلمات نفسها، نحن نعلن شيئاً، ونخبِّئ في السر أشياء. أحسست بعبء يجثم على صدري، كيف ألهب الخيال؟**».

وكذلــك الحال في قصة «أسئلــة» فهي أيضاً تندرج تحت مسمـــى القصة القصيرة جداً واعتمدت على التقابل والتضاد في ثنائية القول. واعتمد القاص على التعرية بريشته الساحرة وابتعد عن التقريرية والمباشرة والموعظة.

«**سأل التلميذ معلمه:**

لماذا خلق الله الأسنان؟»

فكر المعلم: «لتنهش لحومنا وأعراضنا».

غير أنه قال:

«خلقها الله لنمضغ الطعام».

وفـــي قصصه القصيرة جداً لجأ القاص إلى الشخصية المغيَّبة، ولم يلجأ إلى الشخصية المحدّدة، كما لجأ إلى الضمائر التي تشير إلى كينونة وجود الشخصية.

وقـــد لاحظت قلة استعمال الكاتب فـــي قصصه القصيرة جداً علامات الترقيم كعلامات الحذف والتعجب التي تسهم في تبئير الأحداث عبر الإشارات الموحية بالدلالات العميقة.

ومـــع أنه استخـــدم لغة موحية قائمة على حذف المنطـــوق واستبداله بالإيحاء والمضمر لأسبـــاب قد تكون أخلاقية أو اجتماعية أو سياسيـــة أو بيئية، ولكن علامات الحذف وتجاوز المعلن لم تكن موجودة على الرغم من ضرورتها لتنير للقارئ المكنونات السيمائية للقصة.

وقـــد برع القاصـــ عزيز نصار في نهاية هـــذا القسم في قصصـــه «الشبيه» و«ضحكات العصافير» و«مهرجان» و«نار ورماد» و«امرأة من حيفا» في أسلوبه القصصي، إذ نجده كثيراً ما يلجأ إلى أسلوب التساؤل وعلامات الاستفهام في قصصه القصيرة لأن كثيراً من القضايا تحتـــاج إلى نقاش وتفكير، فقدّم لنا هذه التساؤلات للإجابة عنها، فمثلاً في قصة «ضحكات العصافير»:

«هل تعني الإدارة الناجحة التهيب والخوف؟

لماذا لا تكون مباهج الحياة جزءاً من المناهج؟»، لجأ إلى هذه التساؤلات في هذه القصة ليثير فينا التفكيـــر في الابتسام والضحك والمرح مع الجد. فالعمر يذوي وتنطفئ المشاعر فلماذا لا نملؤها بالفرح والابتسامة التي هي لغة الإنسان وليست لغة الحيوانات والطيور وإلا فستكون رحلة الحياة شاقة وخالية من السعادة:

«تسأم النفوس من النظـام الصارم، ومن الجـو والعناء، ينتابها الضجر مـن رتابة الأيام القاتلة». (ص١٠١).

وللتعبيـــر عـــن المشاعر المتناقضة فـــي ذات المديرة لجأ إلى التضـــاد (ربيع - خريف) (رصين - كئيب).

كذلك لجأ القاص عزيز نصار في أسلوبه إلى تجديد نسبي إذ اتبع تقنيات التجديد العامة فـــي الشكل القصصي مثل: تكسير الزمن، والعودة إلـــى الماضي، وتقطيع الحدث مثل قصة «ضحكات العصافير».

«استعادت المديرة صوراً من الماضي، الأب جاد صارم، والأم تمنع الضحك والابتسام، البنت المهذبة لا ترفع عينيها... عادت الذكريات بها إلى الدراسة الجامعية وإلى عناء العمل ومتاعب الأسرة».

ومن تقنيات التجديد استعماله للرمز الشفاف، فزقزقة العصافير مثلاً ترمز إلى الحب والفرح والسعادة والربيع والحياة بكل بساطة وصدق. واليمام مثلاً يرمز إلى السلام والحب، كما أنسن الجوامد ودمجها في نسيج القصة:

«دعتنا أوغاريت إلى أحضانها».

«حجارة خرساء انبعثت فيها أنفاس الحب».

كذلك برع عزيز نصار في هذه المجموعة في الدخول إلى عوالم ذاتية وموضوعية عبر رؤيته الواقعية مستعملاً ريشته الرمزية لعرض هموم العالم المنهار والمحبط والتطلع إلى غد أفضل.

امتازت قصصه بالبساطة والعمق وكان دافعه إلى الكتابة حسه الوطني، وهواجس نبيلة إنسانية أخلاقية.

❀ ❀ ❀

إصدارات جديدة

إعداد: حسني هلال

فقه الصورة
والتراسل بين المخيلة والعين



القصيدة اللوحة... اللوحة القصيدة... القصيدة الإعلان... القصيدة السمعية... القصيدة الهندسية... التراسل وأنواعه: التراسل بين المخيلة والعين والعكس... الذي نقع على ثماره في قصيدة شاعر ما... التراسل الذي يحصل بين الحواس في مخيلة شاعر آخر...

تلك المفاهيم والمصطلحات وكثير سواها، يتطرق إليها الشاعر الدكتور نذير العظمة في دراسته النقدية التطبيقية الشاملة الصادرة حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، تحت عنوان «فقه الصورة والتراسل بين المخيلة والعين».

يشتمل الكتاب على ستة أبواب، هي:

- في أفق الدراسة والمنهج والمصطلح، والخلفيات الجمالية والفلسفية للتراسل.

- إشكالية الصورة بين الفقه والفن.
- التراسل بين المخيلة والعين.
- الأوابد والتراسل.
- القصيدة بين الريشة والإزميل، وتحولات البصري إلى سمعي.
- القصيدة والغناء.

وقد جاء في الباب الأول من الكتاب قول المؤلف:

(لا ريب أن التراسل بين الفنون يأخذنا إلى فضاءات جديدة لا تتوافر لكل فَنّ في حالة منفردة، وأن التراسل يأخذنا إلى عوالم ألسنية طرية لا تعرفها القصيدة العادية، وأن التراسل يدشن قيماً لعلم جمال مشترك بين الفنون جميعاً ويمسّ جانباً فلسفياً من فكر الإنسان لا يمسّه كل فن في حالة معزولة).

من الأمثلة التطبيقية الواردة في كتاب الدكتور نذير العظمة، المقاطع الشعرية الآتية:

رقَّ الزجاجُ وراقتْ الخمرُ فتشابها وتشاكل الأمرُ
فكأنَّما خمرٌ ولا قدحٌ وكأنَّما قدحٌ ولا خمرُ

الصاحب بن عباد

قَصُرتْ أخادعُهُ وطالَ قَذَالُهُ فكأنَّهُ مُترَبِّصٌ أنْ يُصفعا
وكأنَّما صُفعتْ قفاهُ مرَّةً فأحسَّ ثانيةً لها فتجمَّعا

ابن الرومي واصفاً للأحدب

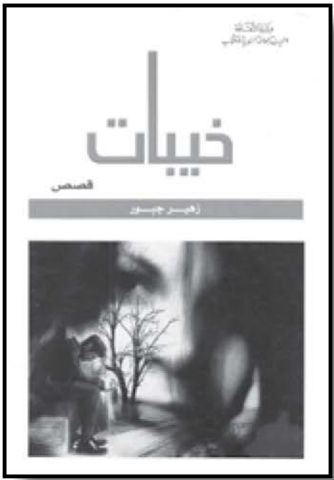
لمن العيونُ الغائراتُ خشوعاً لمن النواظرُ قد صفتْ ينبوعاً
وتكلَّلتْ بالطُّهرِ مؤتلق السَّنَا وجلتْ لنا معنى الجمال رفيعا

إبراهيم ناجي في صورة فوتوغرافية لراهبة

خيبات

في الناس، مَنْ يلتذُّ بعدّ انتصاراته في الحياة...
فيهم، مَنْ ينشد حصرَ أخطائه...
فيهم، مَنْ يلهو بإحصاء ضحاياه...
وفيهم، مَنْ يتوق إلى تحويل خيباته قصصاً.

«خيبات»: هي مجموعة قصص للكاتب زهير جبور، طالعتنا بها وزارة الثقافة في بلدنا، هذا العام (٢٠١٨م). تضم المجموعة بين دفّتيها /٢١/ قصة تحكي خيباتنا في غير زمان ومكان ومجال في المجتمع.



يفتتح الكاتب مجموعته بقصتي «جزيرة البياض» و«التبولة» اللتين تمتلكان النَّفَس الإبداعي والروح الشاعرية، والسرد الرشيق الذي يخفّ إيقاعه وتخفتُ جذوته في قصص أُخرى، مثل «قرع» و«قمرها».

المجموعة مؤلفة من /١٤٣/صفحة من القطع الوسط، وتحمل بعض قصصها العناوين الآتية:

(المصير، البقر، السياج، المتخلف، الضعيف، لا ظلال لشمسي، هذا زمن الشيطان، بياض السر، لا بد من العبور، حالة صدق، اعتياد، وصول، دراقنا، قمرها).

وقد كتب على الغلاف الأخير للمجموعة المقطع الآتي من قصة «التبولة»:

(لأن الوقت ضيّق فسوف أنتظر حضور أخيكِ. قررتُ الاحتمال حتى اللحظة الأخيرة، وبعدها... تطرده بشكل علني، وتطلب إليه عدم العودة.

قال:

سأقدر انشغالك بزميلاتك والتبولة، وسوف أتزوجك بشكل تقليدي، ولن ترفضي، أعلمي أفراد أُسرتك بالموضوع، وقد أُعجبت بقهوتكم التي تقدّمونها للعابرين، وسأعود غداً لأشربها دون هال، انتظري قدومي حتى لو أُغلقت جميع المنافذ المؤدية إلى بيتكم بسبب الثلج.

كانت تحدق فيه، صامتة، منفعلة، ثائرة، وكان ثلج الخراج يتساقط غزيراً ولم يحضر أخوها).

تبقى الإشارة، إلى أن مجموعة «خيبات» الآنفة الذكر للقاص والصحفي والإعلامي زهير جبور، هي المجموعة القصصية العاشرة من حيث نتاجه القصصي، والثالثة عشرة من حيث مجمل نتاجه الأدبي.

التنجيم السياسي في التراث العلمي العربي

العنوان أعلاه، هو ما حمله كتاب جديد صدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب، هذا العام (٢٠١٨م) لمؤلفه الدكتور «عبده القادري».

موضوع الكتاب كما يظهر من عنوانه، على جانب من الطرافة والجذب مصدرهما المفارقة التي تجمع التنجيم بمفهومه العامي/ الديني، من حيث إنه غيبيات و(دوكما)، والعلمي بمفهومه المادي/ الوضعي، من حيث إنه حقائق وبراهين.

يتألف الكتاب من ثمانية فصول وقائمتين بالمراجع العربية والأجنبية:



الفصل الأول: مقدمة تاريخية.

الفصل الثاني: صورة تاريخية لعلم أحكام النجوم والخلفاء.

الفصل الثالث: عقيدة التنجيم (التنجيم والمجتمع).

الفصل الرابع: التنجيم والنظرة الإحيائية الأيديولوجية.

الفصل الخامس: التنجيم والمنجمون، الدور الاجتماعي.

الفصل السادس: مصادر التنجيم السياسي التاريخية.

الفصل السابع: التنجيم وقضية التأريخ.

الفصل الثامن: المحتوى السياسي للتنجيم.

وممّا جاء في الفصل الأول:

• التنجيم هو التصور الذي يحاول وضع علاقة بين بعض الأجرام الفلكية والأحداث الأرضية.

• واكب علم التنجيم علم الفلك والفلكيين الكبار أمثال بطليموس والبيروني.

• الطالع هو قراءة مستقبل المولود ساعة ولادته.

وقد اشتمل الغلاف الأخير للكتاب على السطور أدناه:

أسَّسَ التنجيم نوعاً من التاريخ أو ما يسمى التنجيم السياسي (التاريخ التنجيمي)، ويرصد الكتاب العلاقة بين التنجيم والتاريخ، وتحديد الأسس التي صاغت هذه العلاقة تاريخياً، والكشف عن مفهوم التنجيم السياسي ودلالته في سياق التطور التاريخي لتطور التنجيم في التراث العلمي العربي. وهذا يعني ضمناً دراسة ما كتبه المحدثون والقدماء حول مفهوم التاريخ التنجيمي ودلالته وتطوره، وذلك من أجل ضبط العناصر المكونة للتاريخ التنجيمي على مستوى التحليل النقدي لتطور المفهومات العلمية عبر تطورها التاريخي.

الجمهورية السورية السادسة «٢٠١٢»

هل يتطابق المعنيان التقني والسياسي لمصطلح الانقلاب؟

ثم هل الثورة تحدث عبر انقلاب على السلطة القائمة وتأسيس سلطة جديدة، يتمّ بين ليلة وضحاها. أم هي فعل تراكمي يمرّ بمراحل تستغرق عقوداً وربما أكثر، لكن يُستكمل في تاريخ معيّن؟

وأخيراً: هل يتشابه ما حدث في فرنسا عام (١٧٨٩م) مع ما حدث في سورية عام (١٩٦٣م)، وإذا كانت الإجابة إيجابية، فإلى أيّ حدّ؟



الأسئلة أو التساؤلات أعلاه، وكثير سواها، ممّا يخطر على بال السياسيين والمفكرين وغيرهم من المواطنين السوريين، يجيب عنها كتاب (الجمهورية السورية السادسة «٢٠١٢»)، بشكل أقرب إلى الفلسفة والفكر والمنطق، منه إلى السياسة.

(الجمهورية السورية السادسة «٢٠١٢» -وهل سورية كفرنسا؟؟): كتاب جديد صدر حديثاً عن الهيئة العامة السورية للكتاب، لمؤلفته «دينا دخل الله». وهي كاتبة سوريّة من مواليد كرواتيا، كتبت سابقاً زوايا ومقالات في صحف كثيرة (البعث السوريّة- السياسة الكويتية- الاعتدال الأمريكية- السفير اللبنانية). تحمل إجازة في الأدب الإنكليزي وتعدّ حالياً رسالة ماجستير في علم الاجتماع السياسي.

يتألف الكتاب من (٢٨٨) صفحة من القطع الوسط، تستغرقها تسعة فصول. وقد جاء في مقدمة الكاتبة:

«استهواني تاريخ سورية الحديث منذ بداية القرن العشرين، وحاولت أن أجد مكامن الشبه بين أم الحركة السياسية في أوروبا بداية العصر الحديث- فرنسا، وأم الحيوية السياسية في الشرق الأوسط- سورية.

أذهلني الشبه بين البلدين وهو ما أتحدث عنه في هذا الكتاب».

أشكال الأنظمة السياسية كلها جرَّبها الشعبان الفرنسي والسوري، بما في ذلك النظام التابع للاحتلال. جربته سورية خلال الاحتلال (الانتداب) الفرنسي، وجربته فرنسا خلال الاحتلال الألماني...

الثورة الفرنسية أم الثورات شهدت عصوراً من الانقلابات ومن إعادة الحكم إلى آل بوربون في «عصر الإعادة restoration» وكذلك الثورة السورية، أو قل الثورات السوريّة، شهدت تقدماً ثم تراجعاً ثم انقلاباً تماماً كما كانت الثورة الفرنسية «تأكل أبناءها».

وصل الشعبان أخيراً، إلى النظام شبه الرئاسي: فرنسا مع شارل ديغول عام (١٩٨٥م)، وسورية مع الرئيس الدكتور بشار الأسد عام (٢٠١٢م). وُلدت الديمقراطية في البلدين من رحم المعاناة، ومن نضج التجربة أيضاً...

حين ساعدنا الحرب لتعبر

شراع جديد، يقلع من ميناء الطموح، رافعاً راية المغامرة، لملاقاة الموجة الأولى في بحر الشعر.

الشراع، هو مجموعةٌ شعريةٌ بعنوان «حين ساعدنا الحرب لتعبر».

وصاحبته، هي «ميس الريم قرفول».

أمّا الميناء، فهو «دار التكوين» في دمشق.

تحتوي المجموعة على مقطوعات نثرية طويلة... متوسطة... وقصيرة، ومن عناوينها:

(قشّ بحري على قدمي آنا كارنينا وبيير والمجنون، كيان نفطي ضخم بعيون فارغة، قرميد، فلسفة، زهرة، مأتم، سكّر، فيس بوك، أغنية، مغسلة، وسادة، فم، عدسة، طفولة، هواء، حصاة).

من أجواء المجموعة التي تهديها الكاتبة: إلى روح أبيها- نقتطف بعضها:

«مكتبة»

بعض النساء يفضّلن
الرَّجلَ الكرسي
الرَّجلَ السرير الفاخر
الرَّجلَ السيارة
الرَّجل عضلتي الساعد المنتفختين
الرَّجل التلفاز اللامع
أنا أحب الرَّجل المكتبة.



«غزل»

لا أستطيع أن أتغزّل بك ما لم أتغزّل بالطاولة
بيديك عليها
بكأس النبيذ يتعذّب بين رغبتك وماضيه على
الشجر
بالطريق والقدمين المتشققتين من العمل.

«نَصّ»

فرشتُ الغابة والوادي الأصهب على السرير
قرّرت أن أحلم بهما.

❁ ❁ ❁

صدى المعرفة

إعداد: ريما محمود

خليل حاوي يصبُّ اللعنات على الماغوط





قـال الشاعر خليل حـاوي عن محمـد الماغوط:

«أريد أن أصبّ اللعنة على رأس الماغوط لأنه حمل إلى بيـروت زيّاً فـي الأدب، أحـب بعضهم أن يعدّه شعـراً، وأن يدخلوا مـن بابه الواسع الفضفاض إلـى نطاق الشعر».

ولكنه استـدرك ليؤكد «أن الماغوط مـع الذين نسجوا على منواله، أدخلوا هـذه النثريات تحت موضوع تسهل معالجته، وهو المزج بين الوحل والعطر، والبول وضوء القمر. وأن قيمة منشوراته في الصورة المدهشة والطريفة ولكن الخطر أن تستقل الصورة وتغدو غاية بذاتها يقصد منها مجرد الطرافة والإدهاش».

ويـردُّ الماغوط على حاوي قائلاً: «**أعترف، أولاً، بفضل حـاوي في إيقاظ الشعراء من غيبوبتهم وتأثرهم الأبدي بسعيد عقل، ونهر الرماد خير شاهد**».

وتابـع الماغوط هجومه على حاوي واتّهمه بالنظـر المستمر إلى الماضي، الناتج عن عدم فهم الحياة الجديدة، واستخلاص الحقائق منها على حساب الأساطير، وعدَّ الماغوط أن عهد الأسطورة قـد انتهى، وبدأ عهد الحياة الحيَّة الخلَّاقة البعيدة عـن الرمز والتمائم والعرافات. وقدَّم الماغوط أخيـراً نصيحته لحـاوي، قائلاً له: «**إليك بالحياة يا دكتـور خليل، بالرصيف، بالضجـر، بالمرآة، بأوراق السندويش، بالأيام التي تمرُّ... لأن التاريخ لن يسجِّل في سجله: قال خليل حاوي. بل كتب خليل حاوي**».

(من كتاب: محمد الماغوط وصوبيا الحزب القومي، تأليف: جان داية، دار فجر النهضة، بيروت، ٢٠٠٩م، ص٥٢ - ٥٣).

جورج أمادو: كتبت رواية واحدة وأنا أكرر نفسي



الكاتب الروائي الفرنسي الملحمي البرازيلي جورج أمادو الذي عرفه قرّاء العربيّة في رواياته الشهيرة: «فارس الأمل، أرض ثمارها من ذهب، دروب الجوع»، وأعمال كثيرة أخرى.

قال أمادو في حوار له قبل رحيله: «**لا أعدُّ نفسي مهزوماً... بل لي مكان على الطاولة حيثما ذهبت، وإن كان ثمة نقد لا يقدر أعمالي فهذا أمر لا يزعجني... فأنا كاتب محارب... لي أصدقاء في كل مكان، أناس يقدرون أعمالي**».

وعن التكرار في موضوعات رواياته ولا سيما البعد الاحتفالي والفلكلوري لمقاطعة (باهيا) التي عاش فيها، وكرَّس معظم رواياته عن عالمها الواقعي والسحري، يقول أمادو:

«تحاول كتبي أن تعيد إنتاج الواقع البرازيلي، أن تُعيد إبداع حياة الشعب...».

وعن علاقته بالواقعية السحرية، يرفض أمادو أن تندرج كتاباته تحت هذا التصنيف لأنه واقعي وكتاباته مستلَّة من الواقع ومن الحياة كما يقول، أما عن هذه التصنيفات، يقول: «**لا أحب اليافطات في الأدب، الواقعية السحرية شيء موجود دائماً، ولكن أؤكد أن عملي يستوحي مادته بشكل مباشر من واقع «باهيا» الذي هو واقع سحري إلى حدٍّ بعيد**».

ويعود من جديد ليتحدَّث عن تكرار الشخصيات في أعماله، يقول:

«**أستطيع القول مع إيتالو كالفينو، إنني في الواقع كتبت رواية واحدة، أعتقد أنني أكرر نفسي، وهذه خاصية من خاصيات عملي، عدا أنّي أعيد إبداع حياة (باهيا) الشعبية، أمّا ميلي إلى الحكايات والأغنيات الشعبية، فهي تخدمني في إظهار العلاقة في موضوعاتي مع الثقافة الشعبية**».

سيوران ضد الفلاسفة!

الرجل القلق، الشديد التطيُّر، إميل ميشال سيوران، الذي لم يعرف النوم على مدى أربعين عاماً من حياته.

اختار سيوران أن يكون ضد الفلاسفة على الرغم من نزوعه الفلسفي في شعره وكتابته للشذرات الفلسفية؛ إذ قال: «**أكتب الشذرة حتى يتسنّى لي التناقض مع نفسي، والتناقض جزء لا يتجزأ من طبيعتي، وطبيعة الناس كلهم**». وانحاز للشعر والموسيقا مبتعداً عن زمانه الصاخب، إذ قال في شذراته: «**الموسيقا هي ملجأ الأرواح التي جرّحتها السعادة**».



وفاصل بين الفلسفة والموسيقا بهذه الشذرات:

«إنـه من الأفضل أن يكون المرء مؤلـف أوبريت على أن يكون صاحب ستة كتب بلغة لا يفهمها أحد»؛ «اللانهائي «الراهن» الذي تعدّه الفلسفة غير معقول، هو حقيقة الموسيقا وماهيّتها».

كان سبَّاقــاً على أبناء جيله في إعلان عدميته، وهجومه على المعنى والزمان حتى أُطلِق عليه **«شاعر القلق واليأس»**.

ولد سيوران في إحدى قرى ترانسيلفانيا الرومانية عام (١٩١١م)، وعُرف منذ طفولته بحبه للعزلة والتنزّه وحيداً في الجبال المحيطة بقريته، وبحالات الأرق التي عانى منها ولازمته منذ شبابه، لم يجد طريقة لمواجهتها سوى الكتابة، فكان كتابه الأوّل: «على ذرا اليأس» عام (١٩٣٤م)، وله كتب أخرى منها: «كتاب الخدع» و«دموع وقدّيسون»، وكان والده كاهناً أرثوذكسياً.

هاجــر سيوران مــن رومانيا إلى باريس عام (١٩٣٧م)، وكان أوّل كتاب لــه باللغة الفرنسية «موجز التفكيــك»، ونال به الجائزة المخصصـــة للكتّاب الأجانب، ومن أعضاء لجنــة التحكيم لهذه الجائزة: «أندريه جيد، جول رومان،...»، ثم اتخذ قراراً حاسماً برفض الجوائز بأنواعها كلها.

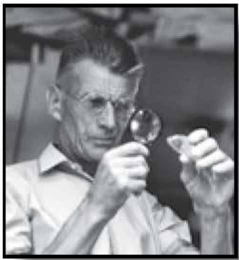
توالت مؤلفاته باللغة الفرنسية: «قياس الخيبة، إغواء الوجود، بحث في الفكر الرجعي،...».

وترجــم إلى العربية أربعة مؤلفات «مثالب الولادة، الحياة كلها بلون الغرق، تاريخ اليوتوبيا، ولو كان آدم سعيداً».

اتسمت معظم كتاباته بالإيجاز أو بما يُعرف بـ«الكتابة المقطعية» من دون أن يُعنَى بالتماسك الذي هو ضده، وعن ذلك يقول: **«الشذرة هي الشكل الوحيد الملائم لمزاجي»**.

صاموئيل بيكيت: لا علاقة لي بمسرح العبث

فــي آخــر لقاء أجراه الشاعر العراقي شوقــي عبد الأمير مع الكاتب الإيرلنــدي الشهير صاموئيل بيكيــت، الحائز على جائزة نوبل للآداب عام (١٩٦٩م)، والمنشور فــي جريدة «بين النهرين» العراقية. يذكر عبد الأمير أن المعروف عن بيكيت أنه لا يستجيب للمقابلات والحوارت الصحفية، وأنه ظلَّ طوال حياتــه ميالاً إلى الصمت منقطعاً عــن كل وسائل الإعلام والاتصال، ومن الطريف، كما جاء في مقدمة الحــوار أن جريدة «ليبراسيون» عندما خصصت عدداً كاملاً للأدبــاء للإجابة عن سؤال: **لماذا تكتب؟** وأرسلتــه إلى بيكيت الذي أجاب عنه جوابــاً مختزلاً أو مجتزأً من نصف جملة: «**إلا هذا**» وفسّر كلامه أنــه يقصد أن يقول: «**لا أصلح إلّا لهذا**»، وما كان من الصحيفة إلا أن أفردت صفحتها الكاملة لصورة بيكيت وتحتها نصف الجملة هذه.



يقول الشاعر شوقي عبد الأمير: إنَّ بيكيت وافق على الحوار بعد تدخُّل الفيلسوف اليوناني المقيم في فرنسا كوستاس أكسيلوس. وفي رده على سؤال وجهه إليه عن مسرح العبث: «**لماذا تعتقد أن الحياة عبث؟**» أجاب صاحب مسرحية «بانتظار غودو» وزعيم مسرح اللامعقول كما يصفه النقَّاد: «**من قال إنني أعتقد أن الحياة عبث؟**» وقال بغضب: «**لست أنا مَنْ يصف الحياة أو العالم بالعبث، أتحداك أن تجد كلمة واحدة لي أصف بها وأحكم على العالم أنه عبث، ليس أنا من يقول هذا. إنهم الآخرون**».

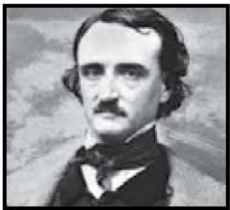
وعن سؤال آخر عن «غودو» ألم يكن الانتظار عبثياً؟ قال بيكيت: «أنا لم أقل ولا كلمة أن غودو كان ينتظر عبثاً، هذا تفسيرك وتفسير الآخرين».

ويضيف بحدَّة: «**لا يمكن للكاتب أن يخرج من نصه ويصير معلقاً... ليست هذه مهمة الكاتب، لا يستطيع أن يحوِّل نصه إلى منصة يطلق من خلالها أحكاماً. لستُ أنا من يحكم على العالم...**».

وفي هذا الحوار المثير يقول بيكت: «**الحزن لا يعني عندي شيئاً، الحياة تراجيديا وعلينا أن نعيشها بشكل تراجيدي**».

يُذكر أن بيكيت وُلد في دبلن عاصمة إيرلندا عام (١٩٠٦م) وتوفي في باريس عام (١٩٨٩م) ومن أشهر أعماله المسرحية: «بانتظار غودو، نهاية اللعبة»؛ وله كتابات روائية أشهرها: «مالون يموت، مولولي، اللامسمى»؛ وله كتابات نقدية أيضاً يعبر فيها عن رؤيته الخاصة في الأدب.

إدغار آلان بو ضد القصيدة الطويلة



صاحب قصيدة «الغراب» وقصص الخيال والرعب، الشاعر والقاص الأمريكي إدغار آلان بو، الذي رحل ولم يتم الأربعين. له رأي في الشعر، لخَّصه للقراء العرب الشاعر العراقي سعدي يوسف، في مقال نشرته «جريدة الأخبار اللبنانية بتاريخ ٢ تموز ٢٠١٦م»: «**أن للشعر مستلزمات أربعة أساسيّة هي: الإيجاز، والموسيقا، والمعرفة، واللاعاطفيّة. ويرى أن العاطفية المبالغ فيها تحد من المعرفة ومن سيطرة المبدع على مادته**».

ومن ناحية الإيجاز يدرس بو قصائد طويلة مثل «الفردوس المفقود» للشاعر الضرير جون ملتون، و«الإلياذة» لهوميروس، وفي رأيه أن «**القصيدة الطويلة ينبغي أن تُقرأ بوصفها متوالية من قصائد قصيرة. والسبب هو أن الأثر النفسي للنص الشعري يَصّاعد فجأة ليخمد فجأة أيضاً. وثمة لحظات من التوهج حين يتلقى المرء النصَّ الشعريّ، هذه اللحظات الثمينة لن تستمر بل ستخبو بغتة**»؛ لذلك رأى الشاعر أن القصيدة الطويلة بوصفها نوعاً شعرياً مستقلاً ينبغي أن تزول.

❁ ❁ ❁

نيقولاي ليسكوف

الأعسر
و
البرغوث الفولاذي

ترجمة : خيري الضامن

اختيار وتقديم : ناظم مهنا

نيقولاي ليسكوف

(١٨٣١-١٨٩٥م)

الزمن الذي عاش فيه نيقولاي ليسكوف، زمن ازدهار الرواية الروسية، زمن العمالقة وكان واحداً منهم.

عاش ليسكوف حياة غير مستقرة على المستوى الشخصي، وتقلّب في مواقفه وتعرّض للهجوم من خصوم كثر أحياناً، للخديعة من بعض المقرّبين له أحياناً أخرى، وهاجر مدّة عن بلده. يقول عنه مكسيم غوركي: «نيقولاي ليسكوف، كفنان للكلمة، يستحق بجدارة، أن يقف في صف أساطين الأدب الروسي، من أمثال: ليف تولستوي وغوغول وتورغنيف وغونتشاروف...».

هذه القصة من مجموعته: «الجوّاب المسحور» اشترك في ترجمتها غائب طعمة فرمان وخيري الضامن، وقصة الأعسر هي من ترجمة خيري الضامن. اخترنا هذه القصة أولاً لفنّيّتها الرائعة، فهي من روائع ليسكوف، إذ لا تقل قيمة عن روايته القصيرة «الجوَّاب المسحور» هذا من جهة، ومن جهة ثانية لما تتمتع به هذه الرواية من روح وطنية عميقة. تؤكد الانتماء الصادق للوطن.

وعن هذه القصة كتب الناقد السوفييتي «يوري نجيبين» الذي وضع مقدمة نقدية لقصص الجواب المسحور، : «تحتل قصة «الأعسر» المنزلة نفسها لقصة الجواب

المسحور من حيث المهارة الأدبية والنضج الفني. كل سطر في هذه القصة شعاع بهيج، وكل عبارة اكتشاف جديد».

تحكي القصة عن صنّاع روس دخلوا في تحدٍّ مع صنّاع إنكليز في صناعة برغوث حديدي صنعه الإنكليز بما يشبه الإعجاز. لكن الصنّاع الروس وضعوا حوافر للبرغوث وكتبوا أسماءهم عليها. «فالأعسر العبقري المنتوف الشعر الذي ينبض بين ضلوعه قلب طاهر مخلص، قلب روسي متيّم بالوطن، والعجوز الباسل الجنرال القوزاقي بلاتوف الذي سكب كبرياءه، المحارب غير الهياب على أرضية البلاط، والقيصر نيقولاي الأحمق المغرور، كل الشخوص الرئيسية والثانوية في هذه القصة تدهشنا بمهارة النحت الأدبي».

ويقول أيضاً في المقدمة: «في هذه الحكاية التي تسودها روح التهكّم اللاذع يسخر ليسكوف أشد السخرية من حماقة ووحشية النظام القيصري وجهالته، ويصور بحب عميق الإنسان البسيط العصامي الأعسر. ويظل ليسكوف حتى الرمق الأخير منشداً يتغنّى بالجمال الروسي الشعبي وعدواً لدوداً لكل من يحطُّ من شأن هذا الجمال».

الفصل الأول

عندما اختتم الإمبراطور ألكسندر بافلوفيتش أعمال مؤتمر فيينا أراد أن يتجوّل في ربوع أوروبا ليرى البدائع والعجائب في مختلف الدول. جاب كل البلدان وكانت لديه في كل مكان، بسبب رقته ولياقته، أحاديث شيِّقة مع مختلف الناس الذين كان كل منهم يدهشه بشيء ويسعى إلى كسب رضاه. وكان معه جنرال قوزاقي من أهالي الدون اسمه بلاتوف لا يعجبه ولع القيصر بهذه الأمور، بل كان يحن إلى موطنه ويجهد في إقناع سيّده بالعودة إلى الديار. وما إنْ يلاحظ بلاتوف أن القيصر يبدي اهتماماً كبيراً بشيء أجنبي حتى يشرع بالكلام، خلافاً لكل المرافقين الصامتين، ويقول إنَّ عندنا ما لا يقل قيمة عن ذاك، ويصرف أنظار القيصر عنه.

كان الإنكليز يعرفون ذلك، فابتدعوا مختلف البدائع لمناسبة وصول القيصر من أجل إغوائه بكل ما هو أجنبي، وصرفه عن كل ما هو روسي. وقد حققوا مبتغاهم في حالات كثيرة، ولاسيّما في المحافل الضخمة التي ما كان بلاتوف يجيد الكلام بالفرنسية فيها، ولكنه لم يبد اهتماماً كبيراً بذلك لأنه متزوج ويعدّ كل الأحاديث بالفرنسية لغواً فارغاً لا يستحق الاهتمام. وعندما أخذ الإنكليز يدعوون القيصر إلى مستودعات الذخيرة ومصانع الأسلحة ومعامل الصابون وغيرها ليعرضوا تفوقهم علينا في كل شيء ويحظوا بالأمجاد، قال بلاتوف في نفسه:

– كفاية. صبرت حتى الآن، ولا أطيق أكثر. لن أسكت على الإهانة مهما كنت عاجزاً عن الكلام.

وما إنْ قال ذلك في نفسه حتى سمع القيصر يخاطبه:

– على كل حال، سنذهب معك غداً لمشاهدة متحف الأسلحة. يقال إن عندهم هناك بدائع حالما تراها لا تصر على أننا نحن الروس لا قيمة لنا إطلاقاً.

لــم يرد بلاتوف على القيصــر بشيء، بل دسَّ أنفه الأحدب فـــي ياقة ردائه القوزاقي الأشعــث. وعندما عاد إلـــى مقره أمر مرافقه أن يجلب من الســرداب زمزمية من فودكا الكيــزلار القوقازية. احتسى قدحاً كبيراً، وأدَّى الصلاة أمـــام الأيقونة السفرية المطوية والتَحَفَ بردائه القوزاقي وتَعالَى منه شخير منع النوم من عيون كل الإنكليز في المنزل.

وكان يفكر: كلام الليل يمحوه النهار.

الفصل الثاني

في اليوم التالي توجَّه القيصر إلى المتحف. ولم يصطحب أحداً من الروس سوى بلاتوف، فالعربة التي جهزت له ذات مقعدين.

وصلوا إلى مبنى ضخم للغاية، مدخله يفوق الوصف وأروقته لا نهاية لها والغرف فيه متداخلة الواحدة بالأخرى، وأخيراً، في الصالة الرئيسية مختلف التماثيل النصفية والثريات الهائلة، وفي وسطها ينتصب تمثال أبولو بيلفيديرا تحت مظلة.

التفت القيصر إلى بلاتوف ليرى هل هو مندهش جداً وإلامَ يتطلع؟ لكن بلاتوف يسير خفيض البصر وكأنه ضرير يفتل شاربيه.

وفي الحال أخذ الإنكليز يعرضون مختلف الغرائب والعجائب، ويشرحون مواصفاتها واستخدامها للأغراض العسكرية: مقاييس الضغط البحرية والأردية الوبرية لأفواج المشاة ومشمعات الخيالة. والقيصر مسرور لما يراه ويخيل إليه أن كل شيء جيد تماماً، في حين لا يبدي بلاتوف اهتماماً ويصر على أن ذلك كله لا قيمة له.

وقال القيصر:

– كيف؟ هل فقدت إحساسك؟ هل يعقل أنه ما من شيء هنا يدهشك؟

وأجابه بلاتوف:

– ما يثير دهشتي هنا أن جنودي من أبناء الدون قاتلوا من دون ذلك كله وطردوا اثنتي عشرة أمة.

وقال القيصر:

– هذا جنون.

وأجاب بلاتوف:

– لا أدري لمن أنسب هذه الكلمة، لكنني لن أجادل، إذ يلزمني السكوت.

وعندما رأى الإنكليز الخلاف بين القيصر ومرافقه ساروا به إلى تمثال أبولو، وأخذوا من إحدى يدي التمثال بندقية مورتيمير، ومن الأخرى مسدساً. وسلموا البندقية للقيصر قائلين:

- هذه مصنوعاتنا.

ألقــى القيصر نظرة هادئة علــى البندقية، لأن لديه مثلها فــي تسارسكويه سيلو، ثم سلموه المسدس وقالوا:

- هذا المسدس المذهل من صنع صانع مجهول. وقد انتزعه أميرالنا من حزام زعيم عصابة في بلاد العجائب.

حدَّق القيصر في المسدس مندهشاً لا يحيد ببصره عنه، وراح يتأوَّه:

- آه، آه، كيف يمكن صنع هذا... بهذه الدقة والرشاقة؟! -والتفت إلى بلاتوف وقال له بالروسيــة: -لو كان عندي في روسيا صانع واحد على الأقل مثل هذا لكنت سعيداً جداً ولافتخرت به ومنحته في الحال رتبة النبلاء.

ورداً على ذلك دسَّ بلاتوف يده اليمنى حالاً في سرواله الفضفاض وأخرج منه مفتاح البنــادق. فقال الإنكليز: «لا يجوز فتحـــه»، لكنه لم يلتفت إليهم وراح ينبش في الترباس. أداره مــرة وثانية فانفتح. وعرض بلاتوف الزنــاد على القيصر. كانت في انحناءته كتابة روسية: «إيفان موسكفين من مدينة تولا».

واستولت الدهشة على الإنكليز وراحوا يتدافعون بالمرافق:

- آه، يا ويلنا.

فقال القيصر لبلاتوف باكتئاب:

- لِــمَ أخجلتهم وحيَّرتهم؟ أنا أشفق عليهم. فلنذهــب. واستقلا مجدداً العربة نفسها ذات المقعدين. في مساء ذلك اليوم حضر القيصر حفلة راقصة، واحتسى بلاتوف كأساً أكبر من فودكا الكيزلار وغط في نوم عميق على عادة القوزاق.

كان فرحــاً لأنه حيَّر الإنكليز ووضع صانع الأسلحة الروسي من مدينة تولا في مركز مرموق، لكنه كان حزيناً أيضاً، فلماذا أشفق القيصر على الإنكليز بهذه المناسبة؟!

وأطــرق بلاتوف متأهلاً: «لا أدري ما الــذي أثار حزن القيصر». ونهض مرتين وهو يفكّر في ذلك، ورسم إشارة الصليب وشرب الفودكا حتى جلب لنفسه النعاس عنوة وغط في نوم عميق.

أمّــا الإنكليز فقد فارقهم النوم فــي تلك الأثناء، لأنهم كانــوا مشغولين حتى الآذان. فعندما كان القيصر يمرح في الحفلة الراقصة انكبوا على إعداد أعجوبة جديدة له جرَّدت بلاتوف من كل الحيل.

الفصل الثالث

في اليوم التالي، عندما مَثُل بلاتوف أمام القيصر ليؤدِّي تحية الصباح، قال له ذاك:

– فليعـدوا عربة ذات مقعدين. سنزور متاحفَ أُخرى. تجرَّأ بلاتوف وسأل: ألم نكتفِ مـن التفرج علـى المنتجات الأجنبية؟ ألا ينبغـي الاستعداد للعودة إلـى روسيا؟ إلّا أنَّ القيصر قال:

– كلا، أريد أن أرى المزيد من البدائع، فقد امتدحوا لي صناعة السكر عندهم وقالوا إنها من المرتبة الأولى.

وتحركت العربة.

عرضـ الإنكليز على القيصر مختلـف أنواع السكر من المرتبة الأولى، وكان بلاتوف ينظر إليها ويطيل النظر، ثم قال فجأة:

– خذونا إلى مصانع سكر مولفو.

إلّا أنَّ الإنكليـز لـم يكونوا قد سمعوا بهـذا الاسم. فأخـذوا يتهامسون ويتغامزون ويخاطبون بعضهم بعضاً «مولفو، مولفو» دون أن يفهموا أن هذا النوع من السكر يصنع عندنا، وعليهم أن يعترفوا بأن كل أنواع السكر موجودة عندهم ما عدا سكر «مولفو».

وقال بلاتوف:

– لا داعـي للتباهي إذن. تعالـوا إلينا وسنسقيكم شاياً بسكـر مولفو الحقيقي من مصنع بوبرينسكي.

وسحبه القيصر من ردنه، وقال بصوت خافت:

– أرجوك، لا تفسد السياسة علي.

وعند ذاك دعـا الإنكليز القيصر إلى آخر معرض عندهم جمعوا فيه من أرجاء العالم كله مختلف الصخور المعدنية ومنحوتات الآلهة والمجهريات، ابتداء من أكبر هرم مصري

حتى أصغر برغوث طفيلي لا يرى بالعين المجردة، لكنه يلسع بشدة في موضع بين الجلد والبدن.

فذهب القيصر إلى هناك.

تفقّد الأهرام ومختلف الكائنات المحنّطة وخرج، في حين فكر بلاتوف في نفسه:

«الحمد لله، مرّ كل شيء بسلام، فالقيصر لم يدهش هذه المرة».

ولكــن حالما دخلا آخر صالة وجدا العمال الإنكليز واقفين في صديريات ومآزر وهم يحملون صينية خالية.

ودهش القيصر لأنهم قدّموا له الصينية خالية. وسأل:

– ما هذا؟

فأجاب الصناع الإنكليز:

– هدية متواضعة منا لصاحب الجلالة.

– ما هي؟

– تفضل وانظر. ألا ترى حبة الغبار هذه؟

حدق القيصر فرأى بالفعل حبة غبار صغيرة للغاية على الصينية الفضية.

وقال الصناع:

– بلل إصبعك باللعاب من فضلك والتقطها وضعها على راحتك.

– ما حاجتي إلى هذه الحبة؟

وأجابوه:

– هذه ليست حبة، بل كائن مجهري.

– أهو حي؟

– كلا. إنه مصنوع من الفولاذ الإنكليزي الخالص بهيئة برغوث، طرقناه بأنفسنا وركّبنا في وسطه مشداً ونابضاً. تفضل وشد النابض بالمفتاح، وسيبدأ البرغوث بالرقص.

تملك القيصر الفضول فسأل:

– أين المفتاح؟

فقال الإنكليز:

– المفتاح أمامك.

– فلماذا لا أراه إذن؟

- لأنه لا يرى إلا بالميكروسكوب.

وقدّمــوا الميكروسكوب للقيصــر فرأى بالفعل مفتاحاً علــى الصينية إزاء البرغوث. وقالوا له:

- تفضــل وضعه على راحتك. ففي بطنه ثقب للمفتاح، أدر المفتاح سبع دورات حتى يبدأ البرغوث بالرقص...

التقط القيصر المفتاح بشق الأنفس، وبشق الأنفس أمسكه بأطراف أصابعه. وبأطراف أصابع اليد الأخرى التقط البرغوث، وما إن أدخل المفتاح في الثقب حتى شعر بمجسات البرغوث تتحرك، وبعــد ذلك دبت الحركة في قوائمه وأخيراً قفز، وفي تحليقة واحدة قام بحركــة مستقيمة إلى الأمام وحركتين إلى الجانبين، وعلى هذا النحو أدى بثلاث حركات رقصة الكادريل بكاملها.

وفــي الحال أمــر القيصر بتسليم مليون روبل إلى الإنكليز بــأي عملة يريدون، سواء بالقطع الفضية من فئة خمسة كوبيكات أمْ بأوراق نقدية من فئات صغيرة.

طلــب الإنكليز أن يُدفَع بالفضة لأنهم لا معرفة لهــم بالأوراق النقدية، وبعد ذلك عرضوا حيلة أخرى من حيلهم، فقد أهدوا البرغوث من دون علبة، ومن دون هذه العلبة لا يمكن نقل البرغوث مع مفتاحه، لأنهما يمكن أن يضيعا أو يقذفا مع النفايات. في حين أنهم صنعوا له علبة بشكل جوزة من جوهرة كاملة في وسطها حفرة للبرغوث. لم يسلّموا العلبة مدّعين بأنها ملكٌ للخزينة، وما هو ملك للخزينة يحرصون عليه ولا يضحّون به حتى لوجه القيصر.

واشتاط بلاتوف غيظاً وقال:

- ما هذا التحايل؟ قدّمتم الهدية واستلمتم مليوناً بالمقابل وما زلتم تطمعون بالمزيد. فلكل حاجة علبة أو كيس.

لكن القيصر تدخل قائلاً:

- اسكــت أرجوك، هذا لا يعنيك. ولا تفسد علــي السياسة. فلديهم عاداتهم. -وسأل الإنكليز- بكم الجوزة التي يحفظ بها البرغوث؟

وطلب الإنكليز خمسة آلاف أخرى.

وأمر القيصر ألكسنــدر بافلوفيتش قائلاً: «ادفعوا لهم»، ووضع البرغوث في الجوزة ومعــه المفتاح، وكي لا يضيِّــع الجوزة نفسها وضعها في علبــة السعوط الذهبية، وأمر

بأن يضعوا العلبة فـــي صندوق السفر المطعّم بالعاج والمرصع بأصداف الأسماك. أما الصنّاع الإنكليز فقد صرفهم القيصر مكرمين معززين وقال لهم: «أنتم أكثر الصنّاع في العالم مهارة، ولا يستطيع رعاياي أن يصنعوا شيئاً مما صنعتموه».

وشعـــر أولئك بارتياح عظيم مـــن لطف القيصر، ولم يتمكن بلاتوف من الاعتراض، بل أخـــذ الميكروسكوب صامتاً ودسه في جيبه عادّاً إياه «من مستلزمات الصفقة، في حين أنكم استلمتم منا نقوداً كثيرة أصلاً».

ولـــم يكن للقيصر علـــم بذلك حتى وصل إلى روسيا، وكانوا قـــد شدوا الرحال إليها سريعاً، لأنّ الكآبة استولت عليهم بعد الشؤون الحربية فأراد أن يؤدي الاعتراف الروحي أمـــام القس فيدوت في تاغانـــروغ. وفي الطريق لم يدر بيـــن القيصر وبلاتوف شيء من الأحاديـــث السارة إلّا أقلها، لأنهما انساقـــا وراء تفكيرات متباينة تماماً: فالقيصر يعتقد أن الإنكليز لا يضاهيهم أحد في التفنن، في حين يؤكد بلاتوف أن رجالنا يستطيعون أن يفعلوا كل شيء بمجرد إلقاء نظرة عليه، لكن التعليم النافع يعوزهم. ولذا أبلغ القيصر بأن لدى الصناع الإنكليز قواعد أخرى تماماً للحياة والعلم والعيش الرغيد، وتتوافر لكل منهم المستلزمات الضرورية جميعها، ولذا فإن تفكيرهم يختلف ولديهم عقلية أخرى.

لـــم يكن القيصـــر راغباً في الاستماع طويلاً إلى هذا الـــكلام، أما بلاتوف فلم يلحف عليه بعد أن رأى ذلك. ولذا ظلا صامتين، لكن بلاتوف كان يخرج في كل محطة ويحتسي قدحـــاً كبيراً من الفودكا يداري به غيظه وحزنه، ويتناول بقسماطة مملحة، ويدخن غليونه الخشبي الذي يتسع لرطل كامل من تبغ جوكوف دفعة واحدة، وبعد ذلك يصعد إلى العربة ويجلســـ جنب القيصر صامتـــاً. القيصر ينظر إلى جهة، وبلاتوف يمد غليونه الطويل من النافذة الأخرى وينفث الدخان في مهب الريح. على هذه الصورة وصلا إلى بطرسبورغ، وعندما توجه القيصر إلى القس فيدوت لم يصطحب بلاتوف معه. وقال له:

- أنت لا تصلح للحديث الروحي، فأنت تدخن كثيراً، وقد داخ رأسي من دخانك.

ظـــلّ بلاتوف مغتاظاً ورقـــد ممتعضاً على السرير في البيت، وبقـــي راقداً يدخن تبغ جوكوف بلا انقطاع.

الفصل الرابع

ظـلّ البرغوث الفولاذي الإنكليزي الصقيل المدهش محفوظاً عند ألكسندر بافلوفيتش في الصنـدوق المطعّم بالعاج وبأصـداف الأسماك إلى أن قضـى نحبه في تاغانروغ. وكان قـد سلمه قبل وفاته إلى القس فيدوت ليقدِّمه إلى القيصرة فيما بعد عندما تستعيد هدوءها. شاهدت الإمبراطورة يلزافيتا ألكسييفنا رقصات البرغوث وابتسمت ساخرة دون أن تعير لها اهتماماً. وقالت:

– أنا أرملة الآن، ولا تستهويني أيّ مسليات.

وعندمـا عادت إلى بطرسبورغ أحالت هذه الأعجوبة مع سائر الحاجيات الثمينة إرثاً إلى القيصر الجديد.

لم يبد الإمبراطور الجديد نيكولاي بافلوفيتش بادئ ذي بدء أي اهتمام بالبرغوث، لأن الفتـن اشتعلت في بداية عهده، لكنه فيما بعـد تفحص ذات مرة الصندوق الذي خلّفه له أخـوه وأخرج منه علبة السعوط، ثم استلّ منها الجوهـرة فوجد فيها البرغوث الفولاذي الذي ظلّ نابضه غير مشدود من زمان فكان هامداً كالجماد.

تطلّع إليه القيصر ودهش:

– ما هذا الشيء التافه؟ ولماذا احتفظ به أخي بحرص وعناية؟

أراد رجال البلاط أن يرموه، لكن القيصر قال لهم:

– كلا. فلهذا معناه.

استدعـوا من الصيدليـة المقابلة لجسر أنيتشكين صيدلياً يـزن السموم في أصغر ميـزان، وعرضوا عليه البرغـوث فأخذه حالاً ووضعه على لسانه وقـال: «أشعر ببرودة كبرودة معدن ثقيل». وبعد ذلك جربه بسنه وأعلن قائلاً:

– فكِّروا ما تشاؤون، لكنني أؤكد لكم أن هذا ليس برغوثاً حقيقياً، بل هو كائن مجهري مصنوع بكامله من المعدن، وهو ليس من صنعنا، ليس من صنع الروس.

وأمر القيصر في الحال أن يتأكّدوا من أين جاء وماذا يعني؟

راجعــوا الملفات والقوائم فلم يجدوا فيها ذكراً. وأخذوا يتساءلون من هذا وذاك، فلا أحد يعرف شيئاً.

لكن القوزاقي بلاتوف من أهالي الدون كان لا يزال على قيد الحياة لحسن الحظ، بل كان يرقد على السرير المعهود نفسه ويدخن غليونه. وحالما بلغه نبأ الاضطراب والقلق في البلاط نهض من سريره وألقى بغليونه ومثل أمام القيصر شاكّاً كل أوسمته. سأل القيصر:

– ماذا تريد مني أيها العجوز الباسل؟

فأجابه بلاتوف:

– ليست لي حاجة شخصية يا صاحب الجلالة، لأني آكل وأشرب ما أريد، وأنا قانع بمـــا لدي. لكنني جئت لأبلـــغ بخصوص الكائن المجهري الذي عثـــرت عليه. فإن قصته كالآتي. وقـــد حدثت بحضوري في إنكلترا. مع البرغوث مفتـــاح، وعندي ميكروسكوبهم الـــذي يمكن رؤية المفتاح بوساطته، ويمكن شـــد نابض هذا الكائن بالمفتاح من ثقب في بطنه، وسيقفز في أي مكان ويؤدي حركات ورقصات جانبية.

شدوا نابض البرغوث فأخذ يقفز، وقال بلاتوف:

– هـــذا بالفعـــل، يا صاحب الجلالة، عمـــل دقيق للغاية وممتع جـــداً، ولكن لا ينبغي لنـــا أن ندهشـــ له في نشوة وجذل، بـــل يجب أن نفحصه بالطريقـــة الروسية في تولا أو سيستيربيك- كان هذا الاسم يطلق آنذاك على مدينة سيستروريتسك- ونرى هل يستطيع صنّاعنا أن يصنعوا شيئاً أتقن منه كي لا يَتَعالَى الإنكليز على الروس.

كان القيصـــر نيكـــولاي بافلوفيتش واثقاً من رعاياه الروســ كل الثقة، وما كان يحب التنازل لأي أجنبي، فرد على بلاتوف قائلاً:

– نطقت بالحق ايها العجوز الباسل، وأنا أكلفك بمتابعة هذه القضية. مشاغلي كثيرة ولا حاجة بـــي الآن إلى هذه العلبة، فخذها ولا تلازم سريرك المعهود، بل توجه إلى الدون الهادئ وتحدَّث بصراحـــة مع رعاياي مـــن أهل الدون واستفسر عن معيشتهم وولائهـــم ورغباتهم. وعندما تمر بمدينـــة تولا أعرض هذا الكائن على الصناع من رعاياي هنـــاك، فليفكروا فيه. وبلغهم عني أن أخي كان مندهشاً لهذه الحاجة، وقد كال المديح للأجانب الذين صنعوها، أما أنا فكل أملي في رعاياي فهم ليسوا أسوأ من غيرهم. لن يخيِّبوا أملي وسيفعلون شيئاً.

الفصل الخامس

أخــذ بلاتوف البرغوث الفولاذي معه عندما توجــه إلى الدون عن طريق تولا، وعرض البرغوث على صناع السلاح من أهالي تولا ونقل إليهم ما أوصاه به القيصر ثم سألهم:

- ماذا سنفعل الآن يا أبنائي؟

وأجابه الصنّاع:

- إننــا، يــا مولاي، نقدِّر كلمة صاحب الجلالة الطيبة ولــن ننساها أبداً لأنه يأمل في رعاياه، ولكن لا نستطيع أن نقرر رأساً ما يتعيَّن علينا القيام به في هذه الحالة، لأن الأمة الإنكليزيــة ليست غبية هي الأخرى، بل هــي متفننة إلى حد بعيد والصنائع فيها متطورة جداً. ولا يمكن أن نواجهها إلا بعد تفكير عميق وبعون الله. أما أنت، فإذا كنت سعادتك، تثــق بنا، مثل قيصرنا، فاذهب إلى الدون الهادئ العزيز، واترك هذا البرغوث عندنا، كما هــو عليه فــي جوزته وفي علبة السعوط القيصرية الذهبيــة. خذ راحتك في الدون وعالج الجراح التي أصابتك دفاعاً عن الوطن، وعندما تعود عن طريق تولا توقف فيها وابعث في طلبنا، فحتى ذلك الحين سنكون قد ابتدعنا شيئاً بإذن الله.

ولم يكن بلاتوف راضياً تماماً على صناع تولا لأنهم طلبوا وقتاً طويلاً دون أن يقولوا علــى وجه التحديد ماذا ينــوون أن يصنعوا. سألهم عن كيت وكيــت وتكلم معهم بدهاء علــى طريقة أهالي الدون، إلا أن أهالي تــولا لا يقلّون عن أولئك دهاء، فقد كان في نيتهم أن يجدوا حلاً جســوراً وينفِّذوه ويعيدوا البرغوث بعد التنفيذ، ولم يكونوا واثقين من أن بلاتوف سيصدق ما يقولون.

وأجابوه:

- نحن لا ندري ما الذي سنفعله، لكننا نتوكل على الله ونأمل بأن كلمة القيصر ستعلو، ولن نكون سبباً في التقليل من شأنها.

راح بلاتــوف يقنعهم بدهاء وكانوا يردُّون عليه بدهـــاء أيضاً. وبعد لفّ ودوران اقتنع بلاتــوف أخيــراً أنَّ صناع تولا لن يعدلــوا عن رأيهم فسلمهم علبــة السعوط والجوهرة والبرغوث فيها، وقال:

– لا حيلة لي في الأمر، فليكن لكم ما تريدون. أنا أعرفكم جيداً، ومع ذلك لا حيلة في الأمر. أنــا أثق بكم، ولكن حذار من أن تستبدلوا الجوهرة أو تتلفوا المصنوع الإنكليزي الرقيــق، ولا تطيلوا الوقت في عملكم، فأنا سريع في التجــوال، ولن يمر أسبوعان حتى أعــود من الدون الهادئ إلــى بطرسبورغ، وآنذاك لا بد أن يكون في يدي ما أعرضه على القيصر.

وقال الصناع بلهجة أعادت الاطمئنان إليه:

– لن نتلف هذا المصنوع الرقيق ولن نستبدل الجوهرة، ومدَّة أسبوعين تكفينا، فعندما تعود سنكون قد أعددنا لك شيئاً ما تعرضه على القيصر ويليق بمقامه الرفيع.

ومع ذلك لم يقولوا له على وجه التحديد ماذا سيعدّون.

الفصل السادس

غـــادر بلاتوف مدينة تولا، في حين ودّع ثلاثـــة من صناع السلاح رفاقهم وأهليهم ثم أخـــذوا حقائبهم دون أن يخبروا أحـــداً ووضعوا فيها ما يحتاجون إليه من مؤن واختفوا من المدينة. كانوا من أكثر الصناع مهارة وتفنناً، وكان بينهم فتى أعسر أحول على خده شامة وشعر صدغيه منتوف من عهد التلمذة.

لاحـــظ الناس أن هؤلاء الثلاثة لـــم يتوجّهوا صوب موسكو، بل إلـــى الجهة المقابلة، إلـــى جهة كييف، فتصوروهم ذاهبين إلـــى تلك المدينة لزيارة أضرحة القديسين أو لطلب النصيحة من الدراويش الذين تعجُّ بهم كييف دوماً.

إلّا أن ذاك التصـــور كان قريباً من الحقيقة، وليس هو عين الحقيقة. فالوقت والمسافة لا يمكنـــان صناع تولا من الذهاب إلى كييف سيراً على الأقدام في ثلاثة أسابيع، ومن ثم النجـــاح في إعداد مصنوع يجلب العار على الأمـــة الإنكليزية. فقد كان الأفضل الذهاب لأداء الصـــلاة في موسكو التي تبعـــد «تسعين فرسخاً وتسعين أخرى». وفيها أيضاً من أضرحـــة القديسين عدد كبير. أما فـــي الجهة الأخرى فالمسافة حتـــى أوريل «تسعون وتسعـــون»، ومنها إلى كييف خمسمئة أخرى. ولن يتمكن المرء من قطع مثل هذا الطريق بسرعة، وحتى الذي يقطعه لن يستعيد قواه سريعاً، فقدماه تظلان مخدرتين طويلاً ويداه تظلان ترتعشان.

ظـــنّ بعضهم أن الصنّاع أفرطوا في التفاخر والتباهي أمام بلاتوف، وفيما بعد عندما فكـــروا في الأمـــر ملياً جبنوا وفروا هاربيـــن، فسرقوا علبة السعـــوط القيصرية الذهبية والجوهرة والبرغوث الفولاذي الإنكليزي الذي خلق لهم مشاكل جمة.

إلّا أنَّ هذا التصور باطل تماماً ويهين كرامة الصنّاع المهرة الذين علّقت الأمة آمالها عليهم.

الفصل السابع

صناع تولا أذكياء متضلّعون في شؤون المعادن، وهم معروفون كذلك بسعة اطّلاعهم علـى شؤون الدين. فقد ذاع صيتهم بهذا الخصوص فـي ربوع الوطن وحتى في آثوس المقدس. واشتهروا بمعرفتهم لخفايا فـن دق النواقيس ونغم «رنين المساء» فضلاً عن مهارتهم في الترنم بشتى الأنغام، وإذا كرّس أحدهم نفسه لقدر أكبر من الخدمة الربانية وصار من الكهان اشتهر بأنه من أكثر المؤمنين تقشفاً وتوفيراً للأمول، ومن هؤلاء ينشأ أفضـل جامعي الصدقات. والناس في آثوس المقدس يعرفـون أن أبناء تولا أكثر نفعاً، ولولاهـم لما شاهدت البقاع والربوع الجاهلة في روسيا، وفي أغلب الظن، كثير جداً من مقدسـات الشرق البعيد، ولحرم آثوس من كثيرٍ مـن التبرعات الثمينة من سخاء الروس وتقواهم. أما الآن «فرجال تولا العائدون من آثوس» يحملون المقدسات إلى أرجاء الوطن كلـه ويجمعون الصدقات والقرابين بمهارة حتى عندمـا لا تتوافر الإمكانات للتبرع بها. إنّ الواحـد من أهالي تولا مفعم بالتقوى الكنسية، ويتحلّى بقدرات تطبيقية هائلة في هذا المجـال، ولذا فالصناع الثلاثة الذين انتخوا لنصرة بلاتوف ونصرة روسيا كلها معه لم يخطئـوا عندما يمموا وجوههم شطر الجنوب، وليس شطر موسكو. كانوا متوجهين ليس إلـى كييف بل إلى قضاء متسينسك في محافظة أوريل، ففي تلك المدينة أيقونة «حجرية» قديمـة للقديس نيقـولا كانت قد نقلت إلى هنا في غابر الزمان على صليب حجري ضخم عـن طريق نهر زوشا. وتصوِّر هذه الأيقونة القديسـ نيقولا كبير أساقفة ميري في ليقيا «بكامـل قامته الضخمة الرهيبـة» وجلبابه الفضي المذهب ووجهـه القاتم، وفي إحدى يديـه نموذج معبد وفـي الأخرى سيف «الفتوحات». وفي هـذه «الفتوحات» يكمن مغزى القضيـة. فالقديس نيقولا على العموم شفيع التجارة والشؤون الحربية، ولاسيّما «نيقولا متسينسك» شفيعها، ولذا توجَّه صناع تولا إليه لتقديم آيات التبجيل والولاء. أدوا الصلاة

أمام الأيقونة رأساً، ثم أمام الصليب الحجري وعادوا في آخر الأمر ليلاً إلى الديار دون أن يخبروا أحداً وشرعوا بالعمل في منتهى السرية والكتمان. اجتمعوا ثلاثتهم في منزل الأعسر، وأغلقوا الأبــواب وسدُّوا دفات النوافذ الخارجية، وأشعلوا السراج أمام أيقونة القديس نيقولا وانكبوا على العمل.

وامضــوا في العمــل يوماً ويومين وثلاثــة دون أن يغادروا المنــزل. كانت مطارقهم الصغيرة تطقطق طوال الوقت. وكانوا يطرقون شيئاً لا علم لأحد به.

الجميــع يتحرقون شوقاً إلى معرفته، ولا أحــد يستطيع أن يعرف شيئاً، لأنّ الصناع لا يتفوَّهــون بكلمة ولا يخرجــون من المنزل. توارد عليهم مختلــف الناس وطرقوا الباب بمختلــف الحجج والذرائع طالبين شيئاً من ملح أو صوان، لكنّ الصناع الثلاثة لم يردّوا ولم يفتحوا الباب لأحد، بل لم يكن معروفاً علام يقتاتون وماذا يأكلون. حاول بعضهم أن يخيفهــم وزعم أن حريقاً قد شبّ في المنزل المجــاور، على أمل أن يهرعوا إلى الخارج مرتعبين فيعرف الناس ماذا كانوا يصنعون، لكن ما من حيلة تخدع هؤلاء الصناع الدهاة. ومرة فحسب مد الأعسر رأسه حتى الكتفين وصاح:

- احترقوا إذا كان ذلك يعجبكم، أما نحن فلا وقت لنا. وخبأ من جديد رأسه المنتوف وأغلق دفة النافذة وانهمك في عمله.

ومن خلال الشقوق والخصاص كان يرى ضوء لامع في المنزل وكانت تتهادى طرقات المطارق الصغيرة على السنادين الرنانة.

باختصــار كان كل شيء يجري وراء حجاب من السرية التامة والكتمان الشديد، فلا أحد يعرف ماذا حدث، واستمر الحال على هذا المنوال حتى عودة القوزاقي بلاتوف من الــدون الهادئ في طريقه إلى القيصر. وطوال تلــك المدّة لم يتقابل الصناع مع أحد ولم يكلِّموا أحداً.

الفصل الثامن

كان بلاتـــوف في عجلة من أمره، وكان يرتحل في حفاوة. فقد جلس في داخل العربة وأجلسَـ على مقعد قيادتها، من كلا جانبي الحوذي، اثنين من المراسلين القوزاقيين في يـــد كل منهما سوط قصير، وهما يستحثـــان الحوذي بلا رحمة كي يغذ السير. وإذا غفا أحـــد القوزاقيين فـــإن بلاتوف نفسه يركله بقدمه من الداخـــل، فتسرع العربة بعدو أشد وأدهى.

وكانـــت إجراءات التسريع تلك ناجحة جداً، فلم يكن بالإمكان كبح جماح الخيول عند أيٍّ من المحطات إلا بعد أن تمرق مبتعدة عنها مئة خطوة. وفي تلك الحالة ينهال القوزاقي على الحوذي مستحثاً إياه في الاتجاه المعاكس فتعود العربة إلى باب المحطة.

علـــى هذه الصورة وصلوا إلى تولا ومرقوا أمـــام البوابة الموسكوبية وتجاوزوها مئة خطـــوة، ثم انهـــال القوزاقي على الحوذي بالسوط فعادت العربـــة في الاتجاه المعاكس، وأخـــذوا يشدون إليها حصنـــاً جديدة عند المدخل. أمّا بلاتوف فلم يغادر العربة، بل أمر المراسل القوزاقي بأن يحضر الصناع الذين ترك البرغوث عندهم بأسرع ما يمكن.

هـــرع إليهم المراسل لكي يأتوا بسرعة ويحضـــروا المصنوع الذي يُراد له أن يجلب العـــار علـــى الإنكليز. وما إنْ عـــدا المراسل حتى بعث بلاتوف في إثـــره آخرين، واحداً فواحداً، ليتم إحضار الصناع بأسرع ما يكون.

بعـــث كل المراسليـــن، ولما لم يبـــق أحد منهم أخـــذ يرسل أشخاصـــاً من جمهور الفضولييـــن، بل لم يطق صبراً فنزل بنفسه مـــن العربة وهَمَّ بالعدو من شدة نفاد الصبر وأسنانه تصطك، فقد بدت له الأمور بطيئة للغاية.

فـــي ذلك الزمان كان كل شيء يجـــري بمنتهى الحرص والسرعة، كي لا تضيع دقيقة واحدة دون أن تعود بالنفع على روسيا.

الفصل التاسع

كان صنــاع تولا آنــذاك قد فرغوا تواً من إعــداد مصنوعهم المدهشــ. هرع إليهم المراسلــون لاهثين، أما الأشخاص من جمهــور الفضوليين فلم يصلوا إليهم، لأنهم غير متعودين على الركض، ولم تعد أقدامهم تحملهم فسقطوا في الطريق، ثم فروا إلى منازلهم أو اختبؤوا حيثما اتفق خوفاً من غضب بلاتوف.

حالما وصل المراسلون إلى المنــزل صاحوا بأعلى أصواتهم، وعندما رأوا الصناع لا يفتحــون لهم الباب راحوا يخلعون لوالب المصاريــع في الحال، دون الالتزام بأصول اللياقــة، لكن لوالب المصاريع لم تتزحزح لمتانتها وثباتها، فهزوا الباب ليخلعوه فوجدوه موصــداً من الداخل بعارضة من البلوط. وعند ذاك أخــذ المراسلون قرمة التقطوها في الشــارع ودسُّوا طرفها تحت ضلــع السقف على طريقة رجال الإطفــاء، وخلعوا سقف المنــزل الصغير رأساً. ومــا إنْ خلعوا السقف حتى هووا علــى الأرض مغشياً عليهم، لأن هــواء المنزل الضيق قــد فسد وتشبَّع برطوبة العرق النتنة مــن جراء عمل الصناع المتواصــل حتى لم يعد الإنسان القادم من الهــواء الطلق بقادر على التنفس فيه إطلاقاً لعدم تعوّده عليه. وصاح المراسلون بالصناع:

– مــاذا تفعلون يا أبناء الكلب، يا أوغاد؟ وفــوق ذلك تفسدون الهواء حتى نسقط فيه على الأرض. أم أنكم لم تعودوا تخافون الله؟

وأجاب الصناع:

– الآن ندق آخر مسمار، وحالما ننتهي منه نقدم مصنوعنا.

وقال المراسلون:

– حتى ذلك الحين سيبتلعنا بلاتوف بعظامنا ولن يبقى لنا ذكر.

وأجاب الصناع:

– لــن يتســع له الوقت حتى يبتلعكــم، فعندما كنتم تتكلمون هنــا فرغنا نحن من دق المسمار الأخير. فعجلوا وبلغوه بأننا قادمون.

ركضــ المراسلون يساورهم الشك، فقــد ظنوا أن الصنــاع يخدعونهم، ولذا كانوا يركضــون ويتلفتون، لكن الصناع أسرعــوا في إثرهم، وبسبــب استعجالهم لم يرتدوا الملابس التي تليق بالمثول أمام شخصية ذات مقام رفيع مثل بلاتوف، بل كانوا يشدّون أزرار أرديتهــم راكضين. كانت أيــدي اثنين منهم خالية، وكان الثالــث، الأعسر يحمل صندوق القيصر في كيس أخضر وبداخله البرغوث الفولاذي الإنكليزي.

الفصل العاشر

هرع المراسلون إلى بلاتوف وقالوا له:

- ها هم حاضرون.

خاطب بلاتوف الصناع في الحال:

- جاهز؟

- نعم.

- أعطنيه.

وأعطوه.

كانت المركبة مهيئة مشدودة إلى الجياد، والحوذي ومعاونه في مقعديهما. وفي الحال جلس القوزاقيان إلى جانبي الحوذي ورفعا عليه سوطيهما وظلا على هذه الهيئة.

حــلّ بلاتوف الكيس الأخضر وفتح الصنــدوق وأخرج علبة السعوط الذهبية من القطن، واستل الجوهرة من العلبة، فرأى البرغوث الإنكليزي رابضاً في مكانه، ولم ير شيئاً سواه.

- ما هذا؟ أين مصنوعكم الذي أردتم أن تجلبوا به السلوى للقيصر؟

وأجاب الصناع:

- مصنوعنا موجود هنا أيضاً.

وسأل بلاتوف:

- ما شكله؟

فأجاب الصناع:

- ما الداعي للتوضيحات؟ كل شيء أمامك، فانظر إليه.

هزّ بلاتوف كتفيه وصاح:

- أين مفتاح البرغوث؟

- موجود هنا أيضاً، فهو مع البرغوث في جوزة واحدة. هم بلاتوف بأن يأخذ المفتاح، لكـن أصابعه قصيـرة خرقاء فما استطاع أن يلتقط بهـا لا البرغوث ولا مفتاحه. وفجأة اشتاط غضباً وبدأ يطلق الشتائم على طريقة القوزاق.

وصاح:

- لِمَ لم تفعلوا شيئاً يا سفلة، وفوق ذلك أتلفتم التحفة كلها. سأقطع رؤوسكم.

وردّ عليه صنّاع تولا قائلين:

- عبثـاً تهيننا هذه الإهانـة المشينة. طبعاً يجب علينا أن نتحمـل كل الإهانات منك بوصفـك مبعوث القيصر. ولكـن طالما ارتبت بنا وظننت بأننا يمكـن أن نخدع القيصر ونضلل جلالتـه، فإننا لن نكشف لك عن سرّ ما صنعناه، ونرجو أن تأخذ مصنوعنا إلى القيصر ليرى أي نوع من رعاياه نحن وهل هناك ما يجعله يخجل بسببنا؟

وصاح بلاتوف:

- أنتم تكذبون يا سفلة، ولن أترككم بسلام. سآخذ واحداً منكم معي إلى بطرسبورغ واستنطقه هناك ليخبرني بحيلكم.

ومد يده وأمسكت أصابعه القصيرة الخرقاء بخناق الأعسر الأحول حتى تطايرت كل أبزيماته وأزراره، وسحبه إلى العربة وألقى به عند قدميه، وقال:

- اجلـس هنا كالكلب حتى نصل إلى بطرسبورغ، وستكون مسؤولاً عن الجميع. هيا يا قوزاقيان، لا تغفوا، فبعد غد يجب أن أكون عند القيصر في بطرسبورغ.

وتجـرأ الصانعان على مخاطبة بلاتوف قائلين: كيف يأخذ رفيقهما من دون هوية؟ فهو لن يستطيع العودة من دونها. وبدلاً من الجواب هزّ بلاتوف في وجهيهما قبضته المخيفة الضخمة التي التأمت نتوءاتها وخدوشها بالكاد وقال مهدداً: «هذه هي الهوية»، وصاح بالقوزاقيين:

- هيا يا شطار!

تحرك القوزاقيان والحوذيان والحصن وانطلقوا دفعة واحدة، ومعهم الأعسر بلا هوية ولا وثائـق. وبعد يوم وليلة وصلوا به، حسب أمر بلاتـوف، إلى البلاط، وكما هي العادة مرقت العربة إلى أبعد من أعمدة المدخل.

نهضـ بلاتوف وعلّق الأوسمة على صدره وتوجه إلى القيصر، بعد أن أمر القوزاقيين بحراسة الأعسر الأحول عند المدخل.

الفصل الحادي عشر

كان بلاتــوف يخشى الظهور أمام القيصر نيكولاي بافلوفيتش لأنه يتمتع بذاكرة نادرة فلا ينسى شيئاً، وسيسأله عن البرغوث من كل بد. ومع أنه لم يكن يخشى أي عدو في الدنيا، فقد انتابه الجبن هذه المرة: دخل البلاط حاملاً الصندوق الصغير ووضعه خلسة وراء المدفأة في القاعــة. وبعد أن خبأ بلاتوف الصندوق مثل أمام القيصر في مكتبه وأخذ يبلغه على عجل بما تتناقلــه الألسن المخلصة عند القوزاق فـــي الدون الهادئ. كان يريد أن يشاغل القيصر بذلك، وإذا تذكّـر القيصر بنفسه وسأل عــن البرغوث فسيقدّمه ويرد عليــه، وإذا لم يسأله فسيلوذ بالصمــت. وسيأمر في هذه الحالة مديــر المكتب بإخفاء الصندوق وبحبس الأعسر في زنزانة انفرادية في القلعة إلى أجلٍ غير مسمى، كي يبقى هناك حتى يبعثوا في طلبه عند الاقتضاء.

إلّا أن القيصـــر نيكولاي بافلوفيتش لـــم يكن ينسى شيئاً، وما إنْ أنهى بلاتوف كلامه عن أهالي الدون حتى سأله قائلاً:

– هل برر الصنّاع من رعاياي في تولا الثقة وصنعوا شيئاً يضاهي البدعة الإنكليزية؟

فأجاب بلاتوف بالشكل الذي رآه مناسباً. وقال:

– البرغوث، يا صاحب الجلالة، موجود في مكانه، وقد أعدته معي، فإن صناع تولا لم يتمكنوا من صنع شيء يثير الدهشة أكثر من البدعة الإنكليزية.

وأجاب القيصر:

– أنت عجوز باسل، لكن ما تقوله مستحيل.

راح بلاتوف يقنعه ويحدِّثه عما جرى، وعندما قال إن صنّاع تولا طلبوا منه أن يعرض البرغوث على القيصر طبطب نيكولاي بافلوفيتش على كتفه وقال:

– أعطنيه. فأنا أعرف أن رعاياي لا يمكن أن يخدعوني. فلا بد من أنهم صنعوا شيئاً يفوق التصوّر.

الفصل الثاني عشر

جلبـــوا الصندوق من وراء المدفأة، ورفعوا عنه غـــلاف الجوخ الأخضر وفتحوا علبة السعوط الذهبية ثم الجوهرة، فوجدوا البرغوث جاثماً فيها كما كان سابقاً.

تطلّع إليه القيصر وقال:

– يـــا سلام! –لكنه لم يفقد ثقته بالصناع الروس، فأمر بدعوة ابنته العزيزة المحبوبة ألكساندرا نيكولايفنا وقال لها:

– أصابعـــك رقيقة رفيعة فخذي المفتاح الصغير وشدي بسرعة النابض في بطن هذا الكائن.

أخذت الأميرة تدير المفتاح، فحرك البرغوث مجسّاته في الحال، لكنه لم يحرك قوائمه. شـــدّت ألكساندرا نيكولايفنا النابض عن آخره، لكن البرغوث لم يرقص ولا رقصة واحدة ولم يقفز كما كان في السابق.

وامتقع لون بلاتوف وصاح:

– يا ويل أولئك الأوغاد. فهمت الآن لماذا امتنعوا عن إخباري بشيء هناك. ومن حسن الحظ أني أحضرت معي واحداً من أولئك الرعاع الجهلة.

وحالمـــا فرغ من هـــذا الكلام هرع إلى المدخل وأمسك بشعـــر الأعسر وأخذ يجذبه بشـــدة حتى تطايرت نتـــف من رأسه. وعندما كف بلاتوف عن ضـــرب الأعسر عدل هذا هندامه وقال:

– شعري منتوف أصلاً من عهد التلمذة، ولا أدري الآن ما ذنبي، وما السبب في نتفه من جديد؟

فأجاب بلاتوف:

– لأني وثقت وتكفّلت بكم لكنكم أتلفتم التحفة النادرة.

فقال الأعسر:

– نحــن مسرورون جداً لأنــك تكفلت بنا، لكننا لم نتلف شيئاً، خذ أقوى ميكروسكوب وانظر من خلاله.

عاد بلاتوف راكضاً ليخبر القيصر بالميكروسكوب، لكنه هدد الأعسر قائلاً:

– سأريك ما لا يرضيك، يا بن!!...

وأمر القوزاقيين بأن يشدّا وثاق الأعسر بمزيد من القوة، ثم ارتقى درجات السلم لاهثاً وهو يردد دعاء لإنقاذ الروح من كل مكروه. أما رجال البلاط الواقفون على درجات السلم فقــد أشاحوا بوجوههم عنه ظانين بأنه تعرَّض لغضب القيصر وسيطرد من البلاط الآن. كانوا يكرهونه أشد الكراهية لشجاعته.

الفصل الثالث عشر

عندما نقل بلاتوف إلى القيصر ما قاله الأعسر أجاب ذاك فرحاً:

- أعرف أن رعاياي الروس لا يخدعونني -وأمر بأن يناولوه الميكروسكوب على وسادة.

وفي الحال سلموه الميكروسكوب فأخذ البرغوث ووضعه تحت العدسة المكبرة وظهره إلى الأعلى في البداية ثم أداره على جنبه وأدراه مرة أخرى ليبدو بطنه إلى الأعلى. خلاصة القول: أداره على كل جوانبه فلم ير شيئاً. إلّا أن القيصر لم يفقد ثقته في هذه الحالة، بل اكتفى بأن قال:

- أحضروا في الحال ذاك الصانع الموجود تحت.

فأجاب بلاتوف:

- ينبغي أن نلبسه شيئاً من الثياب، فقد أخذناه بغتة، ومظهره الآن لا يسر الأنظار.

فقال القيصر:

- لا بأس، أحضروه كما هو.

نزل بلاتوف إلى المدخل وقال للأعسر:

- اذهب الآن بنفسك يا بن الـ... لتمثل أمام القيصر وتردّ عليه.

فأجاب الأعسر:

- طيب، سأذهب بهيئتي هذه وسأرد عليه.

مضى الأعسر كما كان: في جزمة بالية، إحدى رجلي السروال فيها، والأخرى فضفاضة متدلية منها، وثوب عتيق مفتوح الأزرار، فاقد الإبزيمات، مقطوع الياقة. لكنه لم يكن مرتبكاً لمظهره هذا، بل كان يفكِّر:

«لا يهم. طالما يريد القيصر أن يراني فيجب أن أذهب إليه، وإذا لم تكن عندي هوية فليس الذنب ذنبي. وسأخبره كيف حدث ذلك».

حالما دخل الأعسر وانحنى محيياً قال له القيصر:

- مـــا معنى ذلك، يا أخي؟ نظرنا بهــذه الصورة وتلك، ووضعناه تحت الميكروسكوب فلم نر ما يثير الانتباه.

فأجاب الأعسر:

- ربما لم تتكرموا بإلقاء نظرة بالشكل المطلوب يا صاحب الجلالة.

أومأ إليه الأعيان ملمحين إلى أنه يتكلّم بلهجة لا تليق، لكنه لا يفهم ينبغي الكلام بلهجة البلاط، بتزلف أو دهاء، ولذا قال ما قال ببساطة.

وخاطب القيصر الأعيان قائلاً:

- اتركوه وشأنه. فليجب بالشكل الذي يجيده. ثم التفت إلى الأعسر موضحاً:

- وضعناه بهذه الصورة -ووضع البرغوث تحت الميكروسكوب- انظر بنفسك. فنحن لم نر شيئاً.

وأجاب الأعسر:

- بهــذه الصورة، يا صاحــب الجلالة، لا يمكن رؤية شيء. لأن ما صنعناه أدق بكثير من هذه الأحجام.

- قال القيصر: فما العمل إذن؟

- يجب وضع قائمة واحــدة فحسب من قوائمه تحت الميكروسكوب ورؤية تفاصيلها والتركيز على كعب القائمة التي يمشي عليها.

- ارحمنا يا فتى وقل لنا، أليس ذلك في منتهى الصغر والدقة؟

- ما العمل إذا كان ما صنعناه لا يرى إلا بهذه الطريقة؟ ولذا تثير رؤيته الدهشة.

وضعوا البرغوث كما أشار الأعسر، وحالما نظر القيصر عبر العدسة المكبّرة الفوقية استبشـــر فرحاً واحتضن الفتى بهيئته الشعثاء وغباره وأوساخه وعانقه وقبّله، ثم التفت إلى كل رجال البلاط وقال:

- كنت أعرف أكثر من الجميع أن رعاياي الروس لن يخدعوني. تفضلوا وانظروا: فقد ركب هؤلاء الصناع الشطار حدوات على قوائم البرغوث الإنكليزي.

الفصل الرابع عشر

أخذوا يتقاطرون ويتطلعون: كانت قوائم البرغوث بحدوات حقيقية فعلاً. وأفاد الأعسر بأن ذلك ليس هو المعجزة الوحيدة وقال:

– لــو كان عندكم ميكروسكوب أفضل، ميكروسكوب يكبِّر بخمسة ملايين مرة، لرأيتم على كل حدوة اسم صانعها الروسي محفوراً.

وسأله القيصر:

– واسمك محفور هنا أيضاً؟

– كلا، أنا الوحيد لم يحفر اسمي هنا.

– لماذا؟

– لأنـــي صنعت أشياء أصغر من هذه الحــدوات، إذ طرقت المسامير التي دقت بها، وليس في الدنيا ميكروسكوب يصلح لرؤيتها.

وسأل القيصر:

– أين الميكروسكوب الذي صنعتم هذه المعجزة بوساطته؟

فأجاب الأعسر:

– نحن فقراء لا نملك ميكروسكوباً، لكن عيوننا ثاقبة جداً.

عندمــا رأى رجال البلاط أن الأعسر قد وفق ونجــح انهالوا عليه بالقبل، أما بلاتوف فقد أعطاه مئة روبل وقال:

– أعذرني، يا أخي، لأني نتفت شعرك.

أجابه الأعسر:

– العذر لله. فتلك ليست المرة الأولى التي تنهال فيها المصائب على رؤوسنا.

ولم ينطق بأكثر من ذلك، بل لم يكن لديه متسع من الوقت للكلام مع أحد، لأن القيصر أمــر بتغليف البرغوث المنعل بالحــدوات وإرساله هدية إلــى بريطانيا كي يفهموا هناك

أنّــه لم يثر دهشتنا. كما أمر القيصـــر أنْ يحمل البرغوث مبعوث خاص يجيد كل اللغات ويصطحـــب الأعسر لكي يعرض بنفسه عمله علـــى الإنكليز، ويبين لهم أن عندنا في تولا صناعاً مهرة.

رسم بلاتوف شارة الصليب على الأعسر، وقال:

- فليبـــاركك الرب. سأزودك بفودكا الكيزلار مـــن صنعي شخصياً لتأخذها معك في الطريق، فاشرب باعتدال: لا تكثر منها ولا تبخل على نفسك.

وزوده بالفودكا فعلاً.

وأمر الكونـــت كيسيلروديه أن يأخـــذوا الأعسر إلى حمامـــات تولياكوفسكيه العامة ليغتسل، ويحلقوا له شعره في صالون الحلاقة، ويقدِّموا له قفطان حفلات خلعوه من أحد مغني البلاط، كي يبدو وكأنه يحمل رتبة معينة من رتب الأعيان والوجهاء.

وحالما هندموه بهذا الزي سقوه شاياً مع شيء من فودكا بلاتوف وأوثقوا شد حزامه الجلدي كي لا تهتز أحشاؤه في الطريق إلى لندن. ومن هنا بدأت مغامرات الأعسر خارج الوطن.

الفصل الخامس عشر

كانـــت عربة المبعوث والأعســـر تنهب الدرب نهباً، ولم تتوقف للراحة في أي مكان من الطريـــق بين بطرسبـــورغ ولندن، بل كانوا في كل محطة جديـــدة يشدون أحزمتهم خانة أخـــرى كي لا تختلط أمعاؤهـــم بالرئتين. ولما كان مقرراً، بموجب أمر بلاتوف بعد مقابلة القيصـــر، أن يستلم الأعسر على حساب الدولة حصة كاملة من الفودكا، فقد أعانه ذلك، ولم يكن يتناول طعاماً، على تحمل وعثاء السفر، وراح يترنّم بالأغاني الروسية على امتداد ربـــوع أوروبا بعد أن حور ترجيعتها وصار ينطقها بلهجة الأجانب: «آي لولي- سي تري جولي».

عندمـــا وصل به المبعوث إلى لنـــدن مثل أمام من يهمه الأمر وسلّمه الصندوق، وأنزل الأعسر في الفندق، لكن الفتى سرعان ما سئم وشعر بالضجر، ثم إن الجوع استولى عليه. طرق الباب وأشار إلى فمه أمام الخادم الذي جاءه، فاقتاده هذا إلى صالة الطعام.

جلس الأعسر إلـــى المائدة وظل على هذه الحال طويلاً. وكلما هَمَّ بالسؤال عن شيء عجـــز بسبب جهله المطبـــق بالإنكليزية. لكنه حزر فيما بعد، وصـــار يطرق على المائدة بإصبعه ويشير إلى فمه، فيفهم الإنكليز ما يريده، ويقدّمون له شيئاً من الطعام، ولكن ليس دائماً ما يريده. فيختار ما يعجبه ويرفض ما تعافه نفسه. قدّموا له طبقاً ساخناً مطبوخاً علـــى طريقتهـــم الإنكليزية فقـــال «لا أدري إن كان يمكن تناول هذا الطعـــام»، ولم يذقه. استبدلوا ذاك الطبق بطبق آخر. ولم يشرب من خمرهم لأنه أخضر وكأنه ممزوج بالزاج، فاختار شراباً أصيلاً خالصاً، وظل ينتظر المبعوث وأمامه القنينة الباردة.

أمّـــا الأشخاص الذين سلّمهم المبعوث الصنـــدوق فقد تفحّصوا محتوياته في الحال بأقوى ميكروسكوب وحرروا وصفاً بعثوه فوراً إلى ركن آخر الأخبار والوقائع لنشره غداً كي يطّلع عليه الجميع. وقالوا:

- نريد أن نلتقي الآن بالصانع نفسه.

رافقهم المبعوث إلى غرفة الأعسر في الفندق ومنها إلى صالة الطعام، حيث كانت وجنتا الأعسر قد توردتا كثيراً، وقال لهم: «ها هو».

طبطب الإنكليز على كتف الأعسر، وصافحوه كشخص من منزلتهم. وقالوا: «أنت صانع ماهر يا رفيق، سنتكلم معك فيما بعد، أما الآن فنشرب نخب صحتك».

طلبوا كمية كبيرة من الخمور، وقدَّموا الكأس الأولى إلى الأعسر، لكنه رفض بتأدب أن يشرب قبل الآخرين، وفكر: ربما تريدون أن تسمموني من شدة غيظكم وقال:

- كلا، هذا غير جائز. صاحب الدار أولى، فاشربوا أنتم أولاً.

تذوّق الإنكليز كل أنواع الخمور أولاً ثم أخذوا يصبون له منها. نهض ورسم شارة الصليب بيده اليسرى وشرب نخب صحتهم جميعاً.

لاحظوا أنه رسم شارة الصليب بيده اليسرى فسألوا المبعوث:

- ماذا؟ هل هو لوثري أو بروتستانتي؟

فأجاب المبعوث:

- كلا، ليس لوثرياً ولا بروتستانتياً، بل هو من الروس الأرثوذكس.

- فلماذا يرسم شارة الصليب بيده اليسرى إذن؟

فأجاب المبعوث:

- إنه أعسر، كل شيء يفعله بيده اليسرى.

فازدادت دهشة الإنكليز وصبوا المزيد من النبيذ للأعسر والمبعوث، وظلوا يداورونهما على هذه الصورة ثلاثة أيام، ثم قالوا: «كفاية». احتسى كل واحد منهم قنينة وبدؤوا يسألون الأعسر: أين تعلّم، وماذا درس، وإلى أي مستوى بلغ في معرفة الحساب؟

فأجابهم الأعسر:

- معرفتنا بسيطة نأخذها عن سفر المزامير وكتاب تفسير الأحلام، ولا علم لنا بالحساب.

تبادل الإنكليز النظرات وقالوا:

- عجيب غريب.

وأجابهم الأعسر:

- هذا شائع عندنا في كل مكان.

وسأل الإنكليز:

- عمَّ يتحدَّث كتاب «تفسير الأحلام» عندكم في روسيا؟

- هـذا الكتاب عبارة عن شـروح إضافية للمزامير، فإذا لم تكـن أحلام الملك داود واضحة في سفر المزامير فإنك تجد شروحاً إضافية لها في كتاب «تفسير الأحلام».

قال الإنكليز:

- شيء مؤسف. الأفضل لو عرفتم من الحساب العمليات الأربع على الأقل، فذلك أنفع لكم من كتاب «تفسير الأحلام» بكامله. وستعرفون عندئذ أن لكل آلة أسساً حسابية، فمع أنكـم ماهرون جداً في الأعمال اليدوية لكنكم لم تدركوا أن الآلة الصغيرة جداً الموجودة فـي بطن البرغوث محسوبـة بأكبر قدر من الدقة، ولا تتحمل زخـم حدواته، ولذا فهو لا يستطيع الآن أن يقفز أو يرقص.

وافقهم الأعسر في هذا الرأي، وقال:

- لا جدال في أننا لم نقطع شوطاً بعيداً في العلوم، لكننا مخلصون في ولائنا للوطن.

وقال له الإنكليز:

- ابق عندنا وسنوفر لك تحصيلاً علمياً مرموقاً حتى تغدو من أروع الصناع وأكثرهم مهارة.

لكن الأعسر رفض قائلاً:

- عندي أبوان ينتظرانني.

وأعرب الإنكليز عن استعدادهم لإرسال نقود إلى والديه، لكنه رفض هذا العرض أيضاً:

- نحـن موالون لوطننا، وأبي شيخ عجوز وأمي عجوز أيضاً، وقد تعوَّدنا على التردد علـى الكنيسـة مع أبرشيتنا، ثم إن الوحدة والضجر سيثقـلان علي كثيراً لأنني لا أزال أعزب. وقالوا له:

- ستتعود بالتدريج وتعتنق معتقداتنا، وسنزوجك.

- كلا، مطلقاً.

- لماذا؟

- لأنّ معتقدنا الروسي هو الأصوب، وسنتقيَّد به كما تقيد به أجدادنا.

وقال له الإنكليز:

- أنت لا تعرف معتقدنا، فنحن نعتنق الديانة المسيحية نفسها ونتمسك بالإنجيل نفسه.
- فعلاً الإنجيل واحد للجميع، لكن أسفارنا سميكة أكثر من أسفاركم وديانتنا أكمل.
- بأيِّ حجج تثبت قولك هذا؟
- بكل الحجج الدامغة.
- ما هي؟
- عندنا أيقونات تصنع المعجزات ورفات مقدسة ينسكب منها زيت عاطر، وليس عندكم من ذلك شيء، بل ليست عندكم أي أعياد وعطل طارئة ما عدا عطلة الأحد. والسبب الثاني أن الحياة المشتركة مع امرأة إنكليزية تربكني حتى إن عقد قراننا شرعاً.
- لماذا تشمئز من نسائنا؟ فهن أيضاً يرتدين ثياباً نظيفة جداً ويدبرن الشؤون المنزلية على أحسن ما يرام.
فقال الأعسر:
- أنا لا أعرفهن.
وقال له الإنكليز:
- لا أهمية لذلك، سنعرفك عليهن وندبر لك لقاء تختلي فيه مع من تعجبك.
اعترى الأعسر الخجل فقال:
- ما الداعي لتضليل البنات عبثاً؟ -وأضاف ممتنعاً- لقاءات الاختلاء من شأن الأسياد والوجهاء، وهي لاتناسبنا. وإذا سمعوا بذلك عندنا، في تولا، فسيجعلون مني أضحوكة.
أثار جواب الأعسر فضول الإنكليز فسألوا:
- إذا كانت الأمور تجري عندكم من دون هذه اللقاءات فكيف تتصرفون كي لا تخطئوا الاختيار؟
أوضح لهم الأعسر سير الأمور عندنا فقال:
- عندما ينوي الشخص لدينا التعبير عن حسن نيته تجاه فتاة يبعث إلى أهلها خطّابة للاستطلاع، وعندما تفصح تلك الخطّابة عن مهمتها يرافقها الفتى إلى ذلك المنزل بوقار وتجري مشاهدة الفتاة علناً بحضور كل الأقرباء.
فهم الإنكليز ما قال، وأوضحوا أنّه لا توجد عندهم مثل هذه العادة ولا يرسلون خطّابة للاستطلاع، فقال الأعسر:

- وهــذا أفضــل بالنسبة إلي لأن من يُقدِم على الزواج يجــب أن يكون خالص النية، وطالما أفتقر إلى هذا الشعور إزاء فتيات أمة غريبة علي فلماذا أضلل أولئك الفتيات؟

أعجَــبَ الأعسر الإنكليز لآرائه هذه أيضــاً، فطبطبوا على كتفيه وركبتيه مرتاحين من جديد وقالوا:

- يدفعنا الفضول وحده لنسألك: أيّ عيوب لاحظتها في بناتنا؟ وما الذي يجعلك تنفر منهن؟

وأجابهم الأعسر بصراحة هذه المرة أيضاً:

- أنا لا أستعيبهن، ولكن ما لا يعجبني في ثيابهن أنها فضفاضة ولا أفهم ماذا يرتدين ولأي غرض، فتحت الثوب الفوقاني تنورة داخلية، وعلى الأيدي قفازات كالجوارب، وعلى الكتفين صديري من القطيفة بلا ردنين كقرد الساباجو.

وقهقه الإنكليز قائلين:

- ما الذي يزعجك في ذلك؟

- لا يزعجني فيه شيء، لكني أخشى أن أشعر بالخجل وأنا أتطلع وأنتظر حتى تخلع الفتاة كل تلك الثياب.

- هل تعتقد أن موضة ثيابكم أفضل؟

- ثيابنا في تولا بسيطة ومزينة بالدانتلا، وحتى نساء الوجهاء يرتدين دانتلا من صنع تولا.

وعرفوه على نسائهم وسقوه شاياً وسألوه:

- لماذا تمتعض؟

فأجاب:

- لم نتعود على شرب الشاي الحلو جداً.

وعند ذاك قدّموا له شاياً بالقند، فراح يقضمه على الطريقة الروسية.

وخيل إليهم أن هذه الطريقة أسوأ فرد عليهم قائلاً:

- في رأينا أن طعم الشاي بهذه الطريقة أفضل.

لم يتمكن الإنكليز من إغرائه بأيّ وسيلة لكي يستمرئ حياتهم، وكل ما تمكنوا منه هو أنهــم أقنعوه بأن يستضيفوه مــدّة قصيرة يزور خلالها مختلف المصانع ويطّلع على كل فنونهم ومهاراتهم. وقالوا له:

- بعد ذلك سننقلك على باخرتنا ونوصلك إلى بطرسبورغ بالسلامة.

فوافق.

الفصل السادس عشر

عامـــل الإنكليز الأعسر بالحفـــاوة والتكريم، في حين أعـــادوا المبعوث الروسي إلى بلاده دون أن يحظى بالاهتمام على الرغم من رتبته وتضلعه في مختلف اللغات. كان جل اهتمامهـــم منصباً على الأعسر فرافقوه ليشاهد كل ما عندهم من صناعات. زار مصانع التعديـــن ومعامل الصابون وأعجـــب بكل تدابيرهم الاقتصاديـــة، ولاسيّما حياة العمال، فكل عامل يحصل دوماً على كفايته من المأكل، ولا يرتدي الأسمال. ولكل منهم صديري سميـــك جيد التفصيل، وحذاء منعَّل بمقدمة حديدية تقي قدميه من الارتطام بما يؤذيهما، وهـــو يعمل ليس على إيقاعات الضرب والصفع، بل بتدريـــب يؤهله للحصول على فكرة عما يصنعه. وأمام كل منهم علّقت رقعة عليها جدول الضرب، وتحت يده لوح أو سبورة، وكلما صنع مصنوعاً تراه ينظر إلى جدول الضرب ويقارن نتائج عمله بحاصله، ثم يكتب شيئـــاً على اللوح ويمحو شيئاً آخـــر، ويتأكد ويدقق حتى يكون المصنوع مطابقاً للأرقام المكتوبـــة. وعندما تحين العطلة يلتقون أزواجاً ويلتقطون عصياً ويتنزهون برصانة ووقار كما يليق بإنسان يحافظ على كرامته.

شاهـــد الأعسر كثيراً من جوانب حياتهم وعملهـــم، لكن ما أثار انتباهه جعل الإنكليز يدهشـــون أشد الدهشة. فهو لا يهتـــم بكيفية صنع البنادق الجديـــدة، بل بكيفية صيانة البنادق القديمة. وهو يتفحص كل ما يراه ويمتدحه، لكنه يقول:

– نحـــن أيضـــاً نستطيع أن نصنع مثل هذا. ومـــا إن يشاهد بندقية قديمة حتى يدس إصبعه في فوهة ماسورتها ويتلمس جدرانها من الداخل ويتأوه قائلاً:

– هذا أروع بكثير مما عندنا:

لم يفهم الإنكليز ما يقصده، لكنه أضاف متسائلاً:

– ألا تخبرونني، هل فحص جنرالاتنا البنادق في وقت ما؟

أجابوه:

- الذين زارونا لا بد أن يكونوا قد فحصوها.

- وهل كانوا يرتدون القفازات أم من دونها؟

- جنرالاتكم مهندمون يرتدون القفازات دوماً، وفي هذه المرة أيضاً كانوا بقفازات.

لاذ الأعسر بالصمت، ثم انتابه الضجر والقلق، وظل على هذه الحال مدّة ثم قال للإنكليز:

- أشكركم كثيراً على الحفاوة والتكريم، وأنا مسرور ومرتاح جداً لكل ما لقيته منكم. رأيت ما أردت أن أراه، وأريد الآن أن أرحل إلى الوطن بأسرع ما يمكن.

لم يتمكنوا من إقناعه للبقاء أكثر مما بقي. وما كان جائزاً إرساله براً لأنه لا يجيد اللغات الأجنبية، وما كان صائباً إرساله بحراً لأن الفصل خريف والعواصف شديدة، لكنه أصرّ على أن يسمحوا له بالسفر.

فقالوا له:

- مقياس الضغط الجوي يشير إلى اقتراب العاصفة ويمكن أن تغرق الباخرة التي تقلّك. فالبحر الأبيض المتوسط لا يشبه خليجكم الفنلندي الهادئ.

أجابهم:

- لا مفر من القدر المحتوم. كل شيء بمشيئة الله. لكنني أريد أن أصل إلى الديار بأسرع ما يمكن، وإلا سأجن.

لم يلحّوا عليه بالبقاء، بل زودوه بالطعام والمال ومنحوه هدية تذكارية: ساعة ذهبية دقّاقة، وأعطوه معطفاً قطنياً ذا قلنسوة يتّقي به برد البحر في أواخر الخريف. خلاصة القول: ألبسوه ثياباً دافئة جداً ورافقوه إلى السفينة المتجهة إلى روسيا. وهنا وفروا له كل أسباب الراحة كنبيل من النبلاء، لكنه ما كان يحب البقاء مع سائر النبلاء في مكان واحد، فهو ينفر منهم، ولذا كان يخرج إلى متن السفينة فيجلس تحت المشمع في الهواء الطلق ويسأل: «أين بلدنا روسيا؟».

كان الإنكليزي الذي يسأله يشير بيده إلى تلك الجهة أو يومئ برأسه، فيلتفت الأعسر ويتطلع صوب الوطن بحنين وشوق.

وما إن تركوا الخليج وتوجهوا إلى البحر الأبيض المتوسط حتى اشتدّ شوقه إلى روسيا دون أن يقر له قرار. تصاعد رذاذ الأمواج إلى أقصى حد، في حين لا يريد الأعسر

أن ينـــزل إلى قمرته، فقد ظــل جالساً تحت المشمع وغطى رأسه بقلنسوة المعطف وراح ينظر صوب الوطن.

دعاه الإنكليز مراراً للذهاب إلى الجناح الدافئ تحت، لكنه كان يمانع ويرفض دعواتهم حتى بدأ يكذب عليهم:

– كلا، فهنا أفضل لي، لأني أخشى الغثيان تحت بسبب التموج والاهتزاز.

هكــذا ظل في مكانه لا يبارحـــه إلا لقضاء حاجة. ولذا حظــي بإعجاب أحد معاوني الربان. وكان هذا، من سوء حظ صاحبنا الأعسر، يجيد الروسية. دهش هذا المعاون أشد الدهشة لأن الروسي إنسان بري ومع ذلك يتحمل كل الأنواء البحرية. وقال:

– عفارم روس. فلنشرب.

شرب الاعسر. وقال المعاون:

– فلنشرب المزيد.

شرب الأعسر مرة أخرى وسكرا.

وسأله المعاون:

– أي سر تنقله من دولتنا إلى روسيا؟

فأجابه الأعسر:

– هذا شيء يخصني وحدي.

– إذن فلنتراهن على الطريقة الإنكليزية.

– كيف؟

– لا نشرب على انفراد، بل بالتساوي، كلما شرب الواحد شرب الآخر مثله، ومن يبقى صاحياً هو الفائز.

فكر الأعسر: السماء ملبدة بالغيوم، والبطن يبقبق بالغازات، والضجر يقتلنا، والطريق طويـل طويل، والديار الحبيبــة لا ترى من وراء الأمواج، أفلا يبعــث الرهان السرور في النفس؟ وقال:

– طيب. موافق.

– ولكن بلا تحايل.

– لا تقلق بهذا الخصوص.

اتفقا، وتراهنا.

الفصل السابع عشر

بدأ الرهــان بينهما في البحر الأبيض المتوسط. ظلا يشربان حتى ميناء دوناموندي، لكنهمــا كانا متعادلين لا يتفوق أحدهما علــى الآخر. كانا متعادلين تماماً، فعندما يحدق أحدهمــا في البحر ويرى إبليس خارجاً من تحت الماء، يرى الآخر المنظر نفسه بالتمام والكمــال. إلّا أن معاون الربان يرى إبليس بشعر أشقر، في حين يؤكد الأعسر أن إبليس هذا بلون الزنوج. وقال الأعسر:

– ارسم شارة الصليب واستدر، فهذا إبليس يخرج من الأعماق.

ويجادله الإنكليزي ويقول: «هذا إله بحري». ويضيف:

– أتريد أن ألقيك في البحر؟ لا تخف، فسيعيدك إليّ حالاً.

ويجيبه الأعسر:

– إذا كان سيعيدني موافق.

حمل المعاون صاحبنا الأعسر على ظهره وسار به إلى حاجز السفينة.

رأى البحارة ذلك فأوقفوهما وأبلغوا الربان، فأمر هذا بحبسهما تحت، لكنه أمر أيضاً بتزويدهمــا بخمر الروم والنبيذ وبطعام بارد كي يــأكلا ويشربا ويواصلا الرهان، ومنع عليهما الطبق الساخن لأن الكحول في أحشائهما يمكن أن يشتعل.

علــى هذه الصــورة أوصلوهما محبوسين إلى بطرسبورغ، ولــم يتفوق أحدهما على الآخــر في الرهان. وهنا أجلسوا كلا منهما في عربة ونقلوا الإنكليزي إلى مبنى السفارة في كورنيش أنغليسكايا، في حين نقلوا الأعسر إلى قسم الشرطة.

ومن تلك اللحظة سار المصير بكل منهما في درب.

الفصل الثامن عشر

مــا إن نقلوا الإنكليزي إلى مبنى السفارة حتــى بعثوا في طلب الطبيب والصيدلاني. أمــر الطبيب بأن يعدوا له حماماً دافئاً، في حين قــدَّم له الصيدلاني حبة من مستحضر ليــن ودسها في فمه، ثم حمــلاه ووضعاه على حشية الريش وغطياه بمعطف فرائي حتى يتصبب العرق منه. وكي لا يعكروا عليه صفوه صَدَرَ إلى السفارة كلها أمر بألّا يعطس أي مــن أفرادها. وانتظر الطبيب والصيدلاني حتى غفا معاون الربان، وعند ذاك أعدا له حبة لينة أخرى وضعاها على الطاولة التي قرب رأسه وانصرفا.

أما الأعسر فقد ألقوا به على الأرضية في قسم الشرطة وسألوه:

– من أنت، ومن أين جئت، وهل عندك هوية أو أي وثيقة أخرى؟

لكــن ضعفاً شديداً ألم به من المرض والسكر والتموج المتواصل على متن الباخرة، فلم يتمكن من النطق للرد على السؤال، بل كان يئن فحسب.

فتشــوه في الحال وخلعوا ثوبه المبرقش وجردوه مــن ساعته الدقاقة وأخذوا نقوده، وأمر مأمور القسم أن يوصلوه مجاناً إلى المستشفى في أي زحافة تمر.

ظــلّ الشرطــي المكلّف بإيصال الأعســر إلى المستشفى ينتظر طويــلاً فلم تمر أي زحافــة ينقله بها. ذلك لأن الحوذية يتهربون مــن الشرطة. أما الأعسر فكان طوال الوقت راقــداً على الرصيف البارد. وأخيراً وجد الشرطي زحافة ولكن من دون غطاء دافئ، لأن الحوذيــة في مثل هذه الأحوال يخبئون الأغطية تحــت مقاعدهم لكي تتجمد أقدام رجال الشرطــة قبل الأوان. انطلقت الزحافة والأعسر غير ملتحفٍ بشيء، وعندما كانوا ينقلونه مــن زحافة إلى أخرى أسقطوه مراراً من أيديهم، وعندما يحاولون إيقاظه يسحبون أذنيه ليعود إلى رشده. أوصلوه إلى أحد المستشفيات، لكن المسؤولين رفضوا استلامه دون هوية، ونقلوه إلى مستشفى آخر رفض استلامه أيضاً، فنقلوه إلى مستشفى ثالث ورابع،

وظلــوا حتى الصباح يجرجرونه في كل الأزقة المتعرجة النائية، ويحملونه من زحافة إلى أخرى حتى لم يبق في جسمه موضع سليم لم يصبه كدم أو نزيف. وعند ذاك أشار أحد الممرضين على الشرطي بأن يأخذه إلى مستشفى أبوخفسكايا لعامة الناس، فهو يتقبل جميع أبناء الفئة الفقيرة ليقضوا نحبهم فيه.

في هذا المستشفى طلب الشرطــي تحرير إيصال بالاستلام. ووضعوا الأعسر على الأرضية في الرواق حتى يُفحَص.

وفي تلك الأثناء كان معاون الربان الإنكليزي قد نهض. ابتلع حبة لينة أخرى في اليوم التالي وتناول فطوراً خفيفاً من الرز والدجاج واحتسى شراباً مع مستحضر منبه وقال:

– أين رفيقي الروسي؟ سأذهب للبحث عنه. وارتدى ثيابه وخرج مسرعاً.

الفصل التاسع عشر

عثــر المعاون علـــى الأعسر بسرعة مدهشة. وكان لا يزال راقـــداً على الأرضية، فلم يتسن الوقت لنقله إلى السرير. راح يتشكّى للإنكليزي ويقول:

- ليتني أستطيع أن أقول للقيصر كلمتين، كلمتين من كل بد.

هرع الإنكليزي إلى الكونت كلينميخيل وزعق بصوت مرتفع:

- كيف يجوز ذلك؟ إنه من عامة الناس، لكن نفسه إنسانية نبيلة.

طردوا الإنكليزي من هناك حالاً، كي لا يتجرأ على ذكر النفوس النبيلة. وفيما بعد نصحه أحدهم: «حبذا لو ذهبت إلى القوزاقي بلاتوف، فنفسه لا تخلو من المشاعر الطيبة».

وصــل الإنكليزي إلى بلاتوف، وكان قد لازم السريــر من جديد. استمع إليه بلاتوف وتذكّر الأعسر. وقال:

- كيف لا؟ أعرفه، يا أخي، تمام المعرفة، بل نتفت شعره، لكني لا أدري كيف أساعده فـــي محنتـــه هذه المرة، فقد أنهيت خدمتي، أبعدوني عن البـــلاط ولا أحد يحترمني الآن. أســـرع إلى القومنـــدان سكوبيليف، فلديه حول وقوة، وهو خبيـــر بهذه الأمور، ولا بد أن يفعل شيئاً.

توجّـــه معـــاون الربان إلـــى سكوبيليف وحدثه عن مرضـــ الأعسر وسببـــه. فقال له سكوبيليف:

- أنا أعرف هذا المرض، لكن الأطباء الأجانب لا يستطيعون أن يعالجوه. يجب العثور على حكيم من رجال الدين، لأنهم تربوا وترعرعوا في ديارنا وربوعنا ويمكن أن يسعفوه. سأرسل إلى هناك الحكيم الروسي مارتين- سولسكي.

لكــن الأعسر كان يحتضر عندما وصل مارتيـــن- سولسكي، لأن قفاه انكسر عندما ارتطم بالرصيف، ولم يتمكن من النطق إلّا بشق الأنفس:

- خَبِّروا القيصر أنَّ الإنكليز لا ينظفون البنادق بمسحوق الطابوق، فليمنع رجالنا من تنظيفها به، وإلا فإذا نشبت الحرب، لا سمح الله، لن تصلح لإطلاق النار.

بهذه الكلمات المفعمة بالولاء والإخلاص رسم الأعسر شارة الصليب وقضى نحبه.

انصـــرف مارتين- سولسكي في الحال وأبلــغ الكونت تشيرنيشيف بما قاله الأعسر ليوصله إلى القيصر لكن الكونت تشيرنيشيف صاح به:

- الأفضل لك أن تهتم بمستحضرات الغثيان والإسهال، ولا تتدخل فيما لا يعنيك. ففي روسيا جنرالات يهتمون بهذه الأمور.

لــم يبلغوا القيصر على أي حال. واستمر تنظيف البنـــادق مثلما كان إلى أن اندلعت حرب القرم. آنذاك أخذوا يعبئــون البنادق، لكن الرصاص يتراقص في ماسوراتها التي غدت فسيحة بسبب تنظيفها بمسحوق الطابوق.

وهنا ذكَّر مارتين- سولسكي الكونت تشيرنيشيف بالأعسر فقال الكونت:

- اذهب إلى الشيطان، يا حقنة، ولا تتدخل فيما لا يعنيك، وإلا سأنكر أنّي سمعت منك شيئاً بهذا الخصوص، وستلقى جزاءك عندئذ.

وفكر مارتين- سولسكي: «سينكر بالفعل»، ولاذ بالصمت.

ولــو أبلغــوا القيصر بكلمات الأعسر في حينه لكانــت نتيجة حرب القرم على غير ما كانت عليه.

الفصل العشرون

كل ذلـك يعـدُّ الآن من «حكايات سالف الزمان» وقد «طـواه الماضي» ليس السحيق طبعاً، ولكن لا داعي للاستعجال في نسيان هذه الحكاية على الرغم من صيغتها الخرافية والطابـع الملحمي لبطلها الرئيسي. بقي اسـم الأعسر مجهولاً بالنسبة إلى الأحفاد إلى الأبـد، شأنه شأن الكثيـر من العباقرة العصاميين العظام، لكن لـه أهمية كبيرة بوصفه أسطورة رسمتها وصاغتها مخيلة الشعب، ثم إن مغامراته تذكرنا بالعصر الذي تجسدت روحه بخطوطها العريضة وبلمسات دقيقة صائبة.

لـم يعد يوجد في تـولا الآن بالطبع صنّاع مهرة مثل الأعسـر الأسطوري: فالمكائن والآلات وضعـت علامة المسـاواة بين المواهب والقابليات على الرغم من كل ما فيها من تفـاوت واختلاف، ولم تعد العبقرية تدخل في صراع مـع الاجتهاد والمثابرة. فالمكائن تساعـد على زيادة الكسب والأجور، لكنهـا لا تلائم الجرأة الفنية والحرفية التي تتجاوز الحدود أحياناً وتحفز مخيلة الشعب لتأليف الحكايات الأسطورية مثل حكاية الأعسر.

يتمتـع العاملون، طبعاً بقابلية تقييم المنافع التي تعـود بها تطبيقات علم الميكانيكا، لكنهم يتذكّرون الماضي البعيد بحب واعتزاز. فهو ملاحم لهم، ونعم الملاحم. إنها ملاحم ذات «روح إنسانية نبيلة» رائعة.